
Manuel Ruiz Fernández
Filosofía del Flamenco
El Flamenco como objeto de la Filosofía;
la Filosofía como sujeto del Flamenco.
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Universidad De Sevilla
Facultad de Filosofía

Filosofía del Flamenco

El Flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujeto del Flamenco

Tesis Doctoral en Filosofía realizada por:
Manuel Ruiz Fernández

Directores:
Dr. D. Javier Hernández–Pacheco Sanz
Dr. D. Francisco Paula Rodríguez Valls

Sevilla
2019

A Leo. A Sol.
A mi madre.
A Carmen.
A mi abuela.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

Incontables son los momentos, las situaciones, los sentimientos, las reflexiones o las horas de trabajo que se viven durante la realización de una obra como esta; en muchos aspectos, una labor que puede resultar inabarcable. Supone asimismo un casi ineludible viaje iniciático para llegar a convertirse en una persona de conocimiento. Sin embargo, es prácticamente imposible recorrer todo el camino en soledad. Por ello, quisiera hacer públicos mis agradecimientos a quienes me han acompañado en esta singladura. Comenzando por mis directores de tesis, Javier Hernández–Pacheco Sanz y Francisco Paula Rodríguez Valls, a quienes quisiera mostrar mi gratitud por la confianza, los ánimos, los consejos y la libertad que me han brindado durante estos años de agotadora investigación. Por supuesto, este trabajo habría sido totalmente irrealizable sin el impagable apoyo, tanto intelectual como material, de Gerardo Ruiz Barrero y de Carmen Montero Pérez. Imposible corresponderles como merecen. Gracias infinitas. Gracias también a mi familia por ser mis ángeles de la guarda en la sombra. Gracias a Rafa y a Emilio por el avituallamiento vital, y a quienes colaboraron económicamente para poder comprar el ordenador con el que esta obra ha sido realizada: regalazo. Gracias a Cristina, por hacerme creer. Gracias a quienes durante este tiempo se han interesado por mi trabajo. Gracias al flamenco por prestarse a ser mi sujeto de estudio. Gracias a la filosofía por proporcionarme métodos y conocimientos para llevarlo a cabo. Y gracias, finalmente, a las dificultades: a las personas, situaciones y cosas que fueron las piedras del sendero, a las que me provocaron fatigas y duquelas durante la travesía, pues de esas personas, situaciones y cosas, aprendí más que de ninguna, y no solo existencialmente, sino porque me arrimaron al núcleo mismo del arte jondo, a mucho de lo que la redacción de esta obra refleja de la investigación llevada a cabo, ayudándome a ver el corazón del rico y apasionante sistema filosófico flamenco. A todas, a todos, a todo... Gracias.

INTRODUCCIÓN

TEMPLE Y AYEO. FLAMENCO SE ESCRIBE CON Φ

«Dime ¿el hombre por qué muere
y el sol se da en alumbrar?,
¿los astros por qué se mueven,
y el mundo en qué ha de quedar?
El sabio que más se eleve
tenga una luz natural,
haga un mundo y lo compruebe,
y entonces adivinará
los astros por qué se mueven».

(Taranta primitiva)

§1. Filosofía y flamenco

Una intuición palpita cual corazón apasionado de manera constante acerca del carácter filosófico del flamenco, así como de la ingente cantidad de contenido e ideas filosóficas apreciables en él. A lo largo de casi siglo y medio de investigación acerca del flamenco, se ha manifestado explícita e implícitamente la evidencia de esta cualidad del arte flamenco. Desde esta perspectiva, la supuesta condición filosofal jonda supone a su vez uno de esos muchos y variados rasgos que lo dotan de particularidad y originalidad. Tampoco son pocos aquellos a quienes esto les ha parecido un planteamiento peregrino o un simple juego de prestidigitación intelectual flamencológica con fines de exaltación y apología ideológica, es decir, como una suerte de neorromántico elogio del *Volkgeist*[1]. Posicionamientos como este finalmente no niegan la posibilidad de hallar reflexión filosófica en el flamenco, aunque sí el hecho de que pueda llegar a ser algo más que una cuestión anecdótica, casual o fragmentariamente, y mucho menos distintiva. Por otro lado, y de la misma forma, debido tanto a su influencia global como a su originalidad, parece poco dudoso que el flamenco sea un potencial objeto de relevancia para su reflexión filosófica; al menos desde la estética.

De inicio, si algo tienen en común la filosofía y el flamenco es la dificultad para definir con exactitud qué sean cada una de ellas y cuáles sus límites. Entre otras cosas por tratarse de dos manifestaciones vivas, en constante evolución, y de perfiles cambiantes que progresan y evolucionan con el paso del tiempo.

---

[1] En relación con esto, respecto a la condición de popular del flamenco, afirma Steingress: «Hay que subrayar que el término *arte popular* apareció como concepto romántico para destacar el supuesto papel decisivo del pueblo llano como sujeto creativo y autor de su propia música y poesía interpretada como señas inconfundibles de una identidad *nacional* basada en algunos de sus rasgos étnicos, ahora elevados al rango de un valor político» (Steingress, 1998: 25).

Han sido los autores de la disciplina que desde mediados del siglo XX se denomina flamencología, y cuya génesis se puede establecer en las publicaciones de Antonio Machado Álvarez 'Demófilo'[2] (aunque sus investigaciones aún no contaran con dicho calificativo), quienes han ido señalando, a través de sus estudios, investigaciones o ensayos, las huellas filosóficas del flamenco. Durante este tiempo, la flamencología ha elaborado un extenso cuerpo de conocimientos en torno al arte jondo, de enorme interés y relevancia, que ha arrojado luz en muchos sentidos y en diferentes ángulos de esta manifestación cultural, además de haber influido en su desarrollo artístico e histórico. Se pueden distinguir diferentes tipos de flamencologías en virtud de criterios temáticos, metodológicos y cronológicos: flamencología histórica (en los dos sentidos: como denominación de una etapa flamencológica o como la que aborda la historia del flamenco en alguna de sus formas), etimológica, sociológica, musicológica, biográfica, formal, pedagógica, poética, científica, divulgativa, académica, tradicional, etc. A pesar de la indudable importancia que ha tenido y tiene, es esta una disciplina que, por otra parte, y en el fondo tiene su coherencia con el pensamiento flamenco —como se verá en el próximo capítulo[3]—, no siempre ha sido bien vista por todos, pues hay quienes, como Manuel Barrios, acusan a la flamencología de disciplina falta de rigurosidad, como cuando escribe en los prolegómenos de su obra *Gitanos, moriscos y cante flamenco*: «Tienes en tus manos un libro que intenta ser riguroso, testimonial y objetivo; es decir, un libro no apto para flamencólogos» (Barrios, 1989: 7). A día de hoy, la flamencología

---

[2] Antonio Machado Álvarez 'Demófilo', padre de los poetas universales Antonio Machado y Manuel Machado, es considerado por muchos historiadores e investigadores como iniciador de los estudios sobre el flamenco con la publicación en 1881 de la obra *Colección de cantes flamencos*. Demófilo ocupó desde 1872 la Cátedra de Metafísica de la Universidad de Sevilla, con lo que la presente obra tiene, junto con las que más adelante se detallarán, también el objetivo de recuperación de los estudios en torno al arte flamenco de la institución que los vio nacer: la Facultad de Filosofía de la Hispalense.

[3] Cfr. Infra. Capítulo II, §3.

filosófica es poca (podría decirse que ínfima) en comparación y dispersa, aunque de las de mayor enjundia y de las que sin duda más profundizan en el conocimiento del flamenco más allá de sus formas.

En este sentido, son constantes las referencias flamencológicas a las huellas filosóficas del arte jondo, en base a la consideración de la existencia de una evidente, aunque no siempre explícita, relación entre el flamenco y la filosofía. Molina y Mairena, por ejemplo, destacan que el núcleo temático del flamenco, en el que se hallan temas de enorme interés y tradición filosófica que reflejan concepciones del mundo y del ser humano, estaba todavía (en 1963, año de publicación de *Mundo y formas del cante flamenco*, obra en la que se encuentra la siguiente afirmación) pendiente de un análisis e interpretación: «El análisis y la exposición de la concepción del mundo, del hombre y de la sociedad que los temas enumerados entrañan [letras amorosas; maldiciones, denuestos y amenazas; tema de la madre; tema de la gente; dinero y pobreza; saber y experiencia inútiles ante el amor y la muerte; sentencias morales; la muerte; fatalismo y destino; honra vs. deshonra; religiosidad e irreligiosidad; burla y humor; vanidad de las cosas mundanas; astros y fuerzas naturales; paisajes y criaturas naturales][4] constituyen un extenso capítulo, todavía en blanco, que exige honor, extensión y rigor de monografía»[5] (Molina, Mairena, 1971: 101). De la misma manera, el filósofo y flamencólogo José Martínez Hernández ha recalcado que aún son muchos los conceptos flamencos —especialmente respecto a la investigación en torno a este— que continúan al margen de la univocidad necesaria para comprender la esencia y naturaleza del flamenco: «Seguimos utilizando palabras tópicas y manidas (pellizco, rajo, sonidos negros, duende) sin pensarlas y sin profundizar en su

---

[4] Temas todos ellos presentes en esta tesis doctoral.

[5] «Basta ver la frecuencia de temas en que se alude a la muerte, la brevedad de la vida, a la naturaleza inconsciente de su belleza, a la fragilidad de la justicia humana, al dolor, al sino, a la justicia de Dios, a la protección de la Virgen, para darse cuenta que en el alma andaluza hay siempre un subsuelo filosófico–religioso» (Caba Landa, 1988: 172–173).

oculto significado. No poseemos los elementos que nos permitan comprender, hasta donde ello sea posible, lo que con tales palabras queremos decir» (Martínez Hernández, 2005: 111); y añade: «No sabemos, o sabemos poco, lo que es el cante jondo, la esencia del flamenco, aunque muchas veces lo hayamos vivido y sentido como temblor o escalofrío» (*ibid., loc. cit.*). Fernando Quiñones también resalta el sentido filosófico del flamenco, aunque rechaza que el aspecto filosófico del arte jondo pueda dotarlo de verdadera grandeza:

> La filosofía popular, meditativa u ocurrente, en que las letras aparecen bañadas, su carga de idea, sus filos críticos, sentimentales, humorísticos o profundizadores en los grandes asuntos humanos, no hubieran bastado, pese a su valor y en una mayoría de casos, para elevar el cante importante a su tamaño verdadero (Quiñones, 1971: 133).

González Climent, por ejemplo, identifica en el tuétano del flamenco la que para muchos supone la chispa de los inicios del filosofar mismo, al afirmar que este «se encuentra en una posición de humano asombro vital» (González Climent, 1964: 170), y a partir del que llegan las preguntas y respuestas, y, con estas, las ideas: «Es enigmático el tratamiento de la copla flamenca por parte de los letristas anónimos que en pocos versos encierran conceptos filosóficos de vida y giros lingüísticos inaccesibles a la poesía culta» (Rodríguez Cosano, 1990: 15). Por su parte, la tesis de los hermanos Pedro y Carlos Caba Landa es que la filosofía es hija de la angustia que siente el ser humano en un universo que le resulta tan extraño como desconocido, y por ello, consecuentemente, desconcertante, lo que empuja al ser humano a su cuestionamiento. Algo que, según estos autores, se aprecia con claridad en gran número de coplas, y que supone, según ellos, abrir de las puertas del flamenco a la filosofía, en cuanto la carga de angustia apreciable resulta innegable.

> La filosofía nació de la angustia del hombre que se siente engranaje de un gran aparato cósmico que desconoce; la religión, de la soledad y el desamparo, de la profunda inquietud que supone preguntar a dónde vamos y de dónde venimos, con indicio inequívoco de hambre de inmortalidad; el derecho, la medicina, la ciencia toda, es un fruto del dolor de vivir entre hombres que acechan como fieras o del dolor de verse víctimas impotentes de fuerzas naturales cuyo nervio motor desconocemos. Siempre el dolor en el hondón del conocimiento. (...) El alma andaluza tiene penas y siente angustias, y por eso todo el saber de su cultura tiende a la filosofía. Y como una vertiente cardinal de su cultura es el cante jondo, en la copla se embalan todos los problemas de su cultura y, por tanto, de su filosofía. Pero ¿qué filosofía es la suya? Al filósofo mismo, ortodoxo de su racionalidad encorsetada, lo rechaza (*ibid.*, pp. 173–174).

De forma similar se manifestó Félix Grande en el texto que escribiera a modo de semblanza y homenaje tras la muerte de Camarón, de quien dijo que era el «primo andaluz de Nietzsche» (Grande, 1992: 93) además de un «tremendo filósofo» (*ibid.*, p. 94), y cuyo arte calificó como «un aullido de la filosofía, un monumento a la condición humana, un obelisco a la derrota» (*ibid., loc., cit.*)[6].

[6] «Hacia las dos y media [del 2 de julio de 1992, día en que falleció Camarón] vino un equipo móvil de Televisión Española para grabar algunas frases y no pudimos repetir la toma porque la grabación tenía que estar en los estudios centrales para ser emitida abriendo el telediario de las tres. Sea breve y rápido, me dijeron. Miré hacia el objetivo: "La voz de Camarón de la Isla fue la voz del infortunio, fue la voz del estrago, y fue la voz de la fatalidad. Fue también la voz de la belleza musical y la voz del consuelo. Nietzsche escribió: "Di tu palabra y rómpete". Solo los artistas de genio son capaces de obedecer ese terrible mandamiento. Camarón fue uno de ellos". Reunieron sus bártulos y partieron corriendo. Lo vi marcharse y recordé el rostro angelical del joven Camarón a quien yo había conocido veintitrés años antes, aquella noche. Hacía ya tanto tiempo y era tan joven, tan frágil y a la vez tan poderoso. Había permanecido durante años diciendo su palabra. Ahora acababa de romperse. Recordaba aquella noche en San Fernando. Mi memoria se defendía contra el derrumbamiento de este primo andaluz de Nietzsche. (…) El arte de Camarón era un aullido de la filosofía, un monumento a la condición humana, un obelisco a la derrota. Pero también fue un combate extraordinariamente valiente por arrancarle a la fatalidad instantes de eternidad y belleza. Cada uno de sus cantes es una breve eternidad, cada uno de sus cantes es un suspiro en el que estamos fuera del tiempo, en el palacio en donde candor, inocencia y entusiasmo nos untan pomada en las heridas de nuestro corazón; un suspiro durante el cual conocemos a la felicidad y nos despedimos de ella. Camarón, tremendo filósofo, supo siempre que todo está perdido, pero también, como el ser fraternal que es todo artista de genio, miró a la desgracia a la cara y, apretando dientes y puños, se abrazó a ella para conmoverla y la besó en la boca para convertirla en una madre

Además del asombro, de los intereses temáticos y de la intención, el arte jondo se acerca a la filosofía según algunos flamencólogos también respecto a su aspiración totalizadora y a la universalidad de su mensaje, como destacan Antonio Parra o José Calvo[7]. Artistas como la bailaora granaína Eva la Yerbabuena, hacen de la filosofía, en este caso, académica, materia y tema para su expresión artística, como ocurre en su obra *Apariencias,* y en cuyo espectáculo, según afirma en una entrevista a un periódico digital nacional español titulada 'Eva Yerbabuena baila por Schopenhauer', «hay conceptos desarrollados a partir de Platón o Nietzsche»[8] (Barahona, 2016). Mientras que otros,

---

sombría y acongojada. Cada cante de Camarón fue un beso del artista en la boca de la desgracia. Por entre la saliva de ese beso horroroso y maravilloso se derramaba su cante flamenco, horroroso y maravilloso. Lo escuchábamos horrorizados y maravillados. Mientras oíamos esos cantes éramos momentáneamente inmortales. Camarón decía su palabra rompiéndose, y esa fractura mitigaba las nuestras, las estañaba. Su desconsuelo era consolador. Su desesperación apaciguaba. La infinita tristeza de su voz ponía en nuestros silencios el sosiego» (Grande, 1992: 93–96).

[7] Afirma José Calvo respecto a la lírica popular: «Llama la atención el desatento y hasta negligente abandono de la etnología y antropología jurídicas para con la lírica popular, casi tan completo y lamentable como de difícil justificación cuando, y así ciertamente sucede con el flamenco, se trata sin duda de una peculiarísima e importante expresión estética y cultural, plena de vocación totalizadora, incluso de dimensión apoteósica» (Calvo, 2000: 252). Junto con esto, destaca Parra la universalidad, a la que diferencia del cosmopolitismo, de los mensajes que arroja el arte jondo: «Se habla ahora mucho de la universalidad que ha alcanzado el flamenco desde hace unos años, pero, en realidad, lo que debería decirse es que se ha hecho cosmopolita, internacional, porque universal, aún en los tiempos en que se limitara a las gitanerías de Triana o Jerez o a los cafés cantantes de buena parte de España, ya era universal por esa razón de que sus mensajes lo son» (Parra Pujante, 2012: 53).

[8] «Anárquica en sus pensamientos, Eva María Garrido (Fráncfort del Meno, 1970), Yerbabuena, acude a la entrevista con un par de libretas llenas de anotaciones a lápiz. En sus páginas se cuelan citas de Nietzsche, Platón o Schopenhauer. Ha necesitado recurrir a ellos para explicarse algunas nociones que llevan años frecuentando su mente. (…) "¿Por qué se quiere anular la filosofía?", se pregunta. "¿Por qué estamos tratando de hacer desaparecer a otras razas? ¿Por qué nos estamos haciendo desaparecer a nosotros mismos? ¿Es algo que es absurdo? Y la filosofía ayuda porque da respuestas. Pero como es algo contradictorio a la religión o al poder... En el espectáculo hay conceptos desarrollados a partir de Platón o Nietzsche", narra, que han sido trabajados con los bailarines antes de definir la coreografía "para que el corpus teórico que tiene este espectáculo cobre sentido y se vea plasmado en el escenario". Yerbabuena pasa las páginas de su libreta intentando recordar las citas de los filósofos que intervienen en su espectáculo. De repente para ante la de Nietzsche. La elegida es de *Así habló Zaratustra*. "Es necesario ser un mar para poder recibir una sucia corriente sin volverse impuro", lee» (Barahona, 2016).

como el doctor Arrebola, cantaor e investigador, afirman que el flamenco conlleva («es», dice más concretamente) pensamiento filosófico[9]; tesis también defendida por los Caba Landa cuando incluyen al cante jondo como estadio de la historia de la filosofía de Andalucía al señalar que «la tradición prearábiga de Andalucía tiene fecundas venas filosóficas desde Moderato de Gades y Séneca hasta las formas más modernas del cante jondo» (Caba Landa, 1988: 58); un pensamiento filosófico que, según ellos, aparece en forma de «racionalismo rebajado, como en el estoicismo dulce y pesimista de Séneca» (*ibid.*, pp. 58–59) o en «forma mística, esotérica y arracional, como en el pitagórico Moderato o en el sufismo» (*ibid.*, p. 59). Filosofía andaluza que, a su vez, dice Agustín García Chicón, ha quedado depositada en el flamenco, desde donde es expresado: «¿Acaso no era andaluz el estoico Séneca? La vena no se ha perdido» (García Chicón 1987b, 75). Para este autor, el pensamiento filosófico que se descubre en el flamenco —y al que, escribe, muchos califican de pre–filosofía— se caracteriza principalmente por el pesimismo, por la conciencia del (paso del) tiempo, por el rechazo a los ilusorios bienes materiales, por la presencia de sentencias morales de corte popular, y por la importancia que en él tienen temas universales como el amor o la muerte[10]. Son muchas las características de la

[9] «El cante es una de las más grandes vivencias que deberían ser estudiadas a la luz de la razón, pero plasmadas siempre en un sentimiento: pena, desesperación, arrepentimiento, alegría. Realidad catártica de la copla flamenca en la garganta desgarrada del cantaor. Por esto, ¡qué difícil es expresar por escrito lo que siente el corazón de los cantaores andaluces! Pocas veces son comprendidos. ¡Rapsodas ágrafos que cuentan las historia de un pueblo que dice sus penas y alegrías cantando! Esto hace que el flamenco sea una filosofía: lleva al hombre a un estado de paz y beatitud» (Arrebola, 1988: 28).

[10] Afirma el filósofo malagueño: «Encontramos en los cantes una filosofía, en el sentido amplio de la palabra, que puede manifestarse de diferentes maneras. Estas son: una concepción francamente pesimista de la vida —la palabra felicidad es poco conocida de los cantes y expresiones flamencos— el mal llena las vidas de estos hombres con consideraciones amargas y desengañadas sobre la sociedad; la conciencia del tiempo que pasa y una toma de posesión, ascética en cierta medida, que se traduce en el desprecio de los ilusorios bienes de la tierra: vanidad de vanidades... Además, una serie de sentencias morales, que son el vehículo de la sabiduría popular y que da reglas de conducta. Por último, la evocación de problemas muy humanos, el amor y la muerte, están muy presentes en los cantes, algunos prefieren llamarla pre–filosofía» (García Chicón, 1987a: 81).

filosofía enunciadas por aquellos flamencólogos que afirman que se puede encontrar en el arte jondo un auténtico y original pensamiento filosófico (y cuya indagación es objetivo de este trabajo), de manera general, muchos de los cuales coinciden en destacar a priori su condición de filosofía no académica en base a dos cualidades diferenciadoras con respecto al pensamiento académico: su condición de popular y su diferente naturaleza epistemológica. Respecto a la cuestión de la calificación de *popular* del flamenco, no solo no hay consenso sino que se trata de un debate abierto desde el inicio mismo de la flamencología. Si Demófilo se posiciona entre quienes hablan del arte flamenco como de una expresión elitista que no todos conocen, que no a todos gustan y que mucho menos todos pueden interpretar, Infante apunta como respuesta a este último argumento que «popular son, por ejemplo, las corridas de toros; y aún hoy, el juego exótico del *foot–ball*; y, sin embargo, solo pocas personas tienen facultades o condiciones para llegar a ser toreros o futbolistas» (Infante, 1980: 89). Schuchardt, en la línea de este último pero más fino en su argumentación, escribe que «los cantes flamencos son populares en sentido pasivo, no en sentido activo» (Schuchardt, 1990: 22), es decir, que son populares no estimados o conocidos por el público general sino en tanto que pertenecientes al pueblo o clases populares. Antonio Fernández, quien se sitúa entre los que destacan la esencia filosófica del flamenco, asegura que el cante «es la historia de la filosofía y de todo el sentir de un pueblo» (Fernández Moreno, 1960: 97), y en el que este «supo encontrar en la emoción poética del vivir, la clave de su íntima razón de ser, su verdad y su camino hacia lo eterno» (*ibid., loc. cit.*). Análogamente, escribe Ropero: «A través del lenguaje de las coplas se puede penetrar también en la filosofía propia del hombre del pueblo, en su vida, en sus sentimientos y preocupaciones» (Ropero, 1978: 53). Ante la constante y afilada espada de Damocles en torno a la acusación al presunto pensamiento filosófico flamenco de mero folclorismo ocioso e intrascendente, de

filosofía de poca monta, alejada de las cuestiones fundamentales, primeras y últimas de la existencia, el ser o la verdad, o de localista, frente al universalismo definitorio de la filosofía, el pensamiento popular —no académico— que parece deslizarse entre las grietas del arte flamenco no debe ser descrito, según palabras de González Climent, como filosofía «de paleto de tomo y lomo» (González Climent, 1964: 170), puesto que «no es grano de anís su inmenso nudo antropológico» (*ibid., loc. cit.*)[11]. En este mismo sentido, y partiendo de la tesis de la tendencia a filosofar como parte consustancial al ser humano, Alfredo Arrebola no solo define el flamenco sin titubeos como filosofía popular, sino que la califica como más profunda —jonda— que la propia metafísica académica:

> El hombre es un ser que por naturaleza quiere saber qué sentido tiene la vida y qué sentido guardan las cosas entre sí; no se contenta con la primera y simple afirmación que oye. Su mente trasciende hasta el *más allá*. Yo considero el flamenco como una de las vivencias más profundas del hombre andaluz (...) No es extraño, pues, considerar al flamenco como una *filosofía popular* pero, a mi parecer, más profunda que la metafísica abstracta (Arrebola, 1994: 17).

En tanto que popular, debido también a los intereses hacia los que dirige su reflexión, o a sus métodos, los Caba Landa afirman que la filosofía que se manifiesta en el arte jondo «es una filosofía del sentimiento, no la fábrica sistemática y doctrinal del filósofo de profesión» (Caba Landa, 1988: 174), es decir, una filosofía «menos cerebral, pero más perfumada de esencias humanas, porque apunta

---

[11] «Conviene convencerse de una vez que no son pasiones de plazuela o filosofías de paleto de tomo y lomo las que se ventilan en la temática del cante flamenco. Al flamenco le brinca soberbiamente la sangre ante todo lo que de improblemático y trascendental se juega en la vida. El cantaor flamenco no es un zurraverbos ni un coplero del montón, con aniñado perfil folclórico. Es un tipo extremo de andaluz: hombre en pie, lleno de refinuras y destemplanzas, de sutilezas y profundidades, de fragilidad y solidez, señalado con alta tensión metafísica. Muchos siglos de honda sabiduría tiene encima como para entregarse a trivialidades regionales, sin pena ni gloria. No es grano de anís su inmenso nudo antropológico» (González Climent, 1964: 170).

más al corazón que a la cabeza» (*ibid., loc. cit.*). Y esta es otra opinión, la de su contenido sentimental, que se repite constantemente entre quienes de alguna forma señalan el carácter filosófico flamenco. O como lo escribe Fernández Moreno, «Andalucía piensa con el corazón, siente con el pensamiento» (Fernández Moreno, 1960: 22). Un pensamiento que, por tanto, se dirige al «entendimiento a la vez que al sentimiento» (Molina, 1985: 95) —y que en tanto que cante, toque y baile flamencos son «formas simbólicas» (*ibid. loc. cit.*)[12]—, y más teniendo en cuenta que, según expresa Perujo, en el flamenco «se dan cita lo más espiritual y, al mismo tiempo, lo más telúrico» (Perujo, 2006: 15)[13], porque a diferencia de lo que ha ocurrido con todas las demás culturas, dice Durán Muñoz, que «han tenido que decidirse por uno de esos dos caminos que son el pensar o el vivirse» (Durán Muñoz, 1962: 47); Andalucía, y más específicamente el flamenco como manifestación de ella, «colocada como en un bisel de dos mundos antagónicos, tomó de cada uno de ellos lo que más le convino» (*ibid., loc. cit*)[14]. Sin embargo, a pesar de todo esto, es cierto que, tal y como afirma Steingress, «tanto González Climent como Molina y Mairena [—a los que habría que sumar con justicia a una gran mayoría de flamencólogos que así lo usaron, salvo excepciones entre las que caben destacar a García Chicón, a Martínez Hernández y a Perujo—] usaron el término *filosofía* en un sentido meramente apologético: el cante es filosofía porque expresa sentimientos» (Steingress, 2005: 162), lo que,

---

[12] «Si el contenido del cante, el baile o el toque fuera la vida del sentimiento, entonces sus símbolos no serían sonidos, ni coplas, ni ritmos, ni figuras. Estos son formas simbólicas que hablan a nuestro entendimiento a la vez que al sentimiento, como el lenguaje oral o escrito: son símbolo de la vida entera. Lo que ocurre es que en el arte flamenco el ímpetu emocional es enorme y cruza con su hálito primitivo formas convencionalizadas, culturales, de expresión, sedimentadas en el curso de milenios» (Molina, 1985: 95).

[13] «En él [en el flamenco] se dan cita lo más espiritual y, al mismo tiempo, lo más telúrico. El cielo y la tierra fundidos en un mismo acto; el *ay* introductorio de una seguiriya o la patadita postrera de unas bulerías» (Perujo, 2006: 15).

[14] «El mundo, las culturas todas, han tenido que decidirse por uno de esos dos caminos que son el pensar o el vivirse, excepto Andalucía, que, colocada como en un bisel de dos mundos antagónicos, tomó de cada uno de ellos lo que más le convino» (Durán Muñoz, 1962: 47).

como bien señala el flamencólogo austríaco, «no implica necesariamente su expresión filosófica» (ibid., loc. cit.). Y añade:

> Por otra parte, no se puede instituir al cante como arte o filosofía, sin presentar un análisis del desarrollo real de ambas características. Este problema parece ser uno de los problemas básicos de la flamencología, tanto tradicional como científica: el arte, el arte popular y la filosofía flamenca forman un conjunto difuso sin una categorización y explicación teórica que permita descifrar la dialéctica entre estas manifestaciones culturales y el desarrollo de la sociedad a la que se refieren. *Mundo y formas del cante flamenco* carece de cualquier tipo de explicación sobre el arte como fenómeno filosófico y en su lugar, los autores se apoyaron en las afirmaciones encontradas en *Flamencología* de González Climent. En vez de explicar el cante como filosofía, lo interpretaron desde un punto de vista existencialista (*ibid., loc. cit.*).

§2. El flamenco como objeto de la filosofía; la filosofía como sujeto del flamenco

Este fragmento de Gehrard Steingress responde a la pregunta: ¿por qué una filosofía del flamenco? En los albores del desarrollo de esa explicación teórica reclamada por el autor salzburgués para justificar una filosofía del flamenco surge una clara ambigüedad que necesita ser perfilada en pos de la univocidad: ¿a qué refiere —qué designa— exactamente la expresión *filosofía del flamenco*? ¿Una filosofía en torno al flamenco, acerca del flamenco, de este como tema? ¿O la filosofía que hipotéticamente desarrollan en dicho arte los flamencos? El propio Steingress afirma que es necesario analizar el desarrollo del cante como arte y como filosofía. En este sentido se puede —y posiblemente se debiera— hablar de filosofía del flamenco en los dos aspectos, en tanto que el uno y el otro se complementan. En este trabajo se abordan así el flamenco como objeto de la filosofía,

y la filosofía como sujeto del flamenco, es decir, la exégesis filosófica del objeto artístico, y de las reflexiones filosóficas que, a través de las distintas formas y manifestaciones que pueden ser englobadas dentro del flamenco son expresadas por las gentes que se dicen (se oyen, se ven) en el cante. Para proceder con exactitud y rigurosidad es necesario señalar que en realidad solo a través de la creación o manifestación del arte jondo se puede hacer una filosofía del flamenco en tanto que la primera sujeto de la segunda, es decir, para expresar ideas filosóficas a través del flamenco al cantar, tocar, bailar, escribir, etc. Respecto a la filosofía del flamenco según aquella sujeto de este, el presente trabajo pretende, junto con el análisis del flamenco como objeto relevante de la filosofía, realizar una hermenéutica de las consideraciones filosóficas que se desvelan en el flamenco, siendo, de esta forma, en este caso, la filosofía que es sujeto del flamenco, objeto de estudio.

Es preciso, igualmente, realizar otra aclaración: partiendo de la hipótesis de la inexistencia real y efectiva de la separación entre cante flamenco y cante jondo —expresada también en fórmulas como cante chico/cante grande—, se resuelven innecesarias las pasadas denominaciones de flamenquismo y jondismo que designaban el posicionamiento en uno y otro tipo de cante respectivamente. En este sentido, ambos serán entendidos como uno solo en este trabajo, en base a la consideración de todos los palos, incluyendo los serios y los festeros, como jondos, y puesto que la filosofía del flamenco puede designar al flamenco como objeto de la filosofía, y a la filosofía como sujeto del flamenco, para lograr con mayor exactitud, se denominará durante toda esta obra a esta segunda posibilidad, es decir, al pensamiento filosófico expresado en el arte jondo, como *jondismo*. Desde este punto y en lo sucesivo en esta obra, la noción de jondismo hará referencia clara a la filosofía como sujeto del flamenco, de forma que se diferenciará entre el flamenco en general y el jondismo en

particular. Igualmente, se presentan el análisis del flamenco como objeto de reflexión filosófica y el jondismo por ramas filosóficas, puesto que ambas vías se complementan. Por poner un ejemplo: en el capítulo siguiente, en torno a la epistemología del flamenco, se analizan las reflexiones flamencas sobre el conocimiento, esto es, pensamiento epistemológico jondista, y se reflexiona filosóficamente después acerca de la configuración epistemológica del flamenco como objeto portador y transmisor de conocimientos, dos condiciones estas, la de objeto el uno de la otra como la de sujeto la otra del uno, que, juntos, se hacen más comprensibles mutuamente.

En base a estas consideraciones, son varios los objetivos de esta investigación. Los dos principales señalan al subtítulo de esta obra: *El flamenco como objeto de la filosofía; la filosofía como sujeto del flamenco.* Primero, partiendo de la hipótesis de su existencia, y cuyo intento de refrendo final de la misma es asimismo finalidad, examinar e interpretar el pensamiento filosófico expresado en el flamenco, es decir, el jondismo, desde diferentes ramas de la filosofía, y reflexionar acerca de él; y, segundo, analizar los distintos aspectos del —y reflexionar acerca del— flamenco como objeto relevante de la filosofía, según la temática. Además, esta tesis doctoral tiene pretensiones de apertura —de inicio— del estudio del (y en el) flamenco desde la filosofía, desde la reflexión, en tanto que aquel objeto de esta, hasta la indagación acerca de las implicaciones filosóficas que conlleva, del debate de las mismas, de su repercusión e incluso posibles influencias, o al menos coincidencias, respecto a diferentes sistemas, teorías o tradiciones filosóficas. O lo que es lo mismo, de poner en primer plano y fomentar el jondismo. Lo que supone, prospectivamente, el objetivo de promover la investigación y ahondamiento del conocimiento del arte flamenco y su(s) significado(s), así como de sus propiedades, tendencias o inclinaciones, tanto de manera general, como, mucho más

concretamente, desde el punto de vista filosófico[15], ampliando así el campo investigador —y académico— en torno al arte jondo (con el consiguiente influjo que sobre el propio flamenco, como el resto de estudios sobre él, puede suponer la indagación filosófica del mismo). No obstante, según el 'Formulario de candidatura para la inscripción [del flamenco] en la Lista Representativa 2010 de la UNESCO del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad'[16], los investigadores y estudiosos del flamenco son incluidos entre los practicantes y depositarios del arte jondo, remarcando su responsabilidad en él debido a que «fijan y analizan con su trabajo el marco teórico e histórico del flamenco como elemento cultural diferenciado»[17], en continuación con el pensamiento de figuras históricas del flamenco como Antonio Mairena, tercera Llave de Oro del Cante[18] (1962), quien dijo que «el intelectual debe jugar un papel importante en el cante, porque es verdaderamente el que tiene que exaltarlo y valorarlo» (Carrillo Alonso, 1978: 226), como Camarón, cuarta Llave de Oro del Cante (2000), quien se expresó de forma similar al recalcar que «la llegada del flamenco a la Universidad es algo de gran importancia» (*ibid.*, p. 231), en tanto que los estudiosos académicos del flamenco «tienen otro sentido de todo esto y el que se preocupa de verdad puede llegar más fácilmente a comprender todo el

[15] «El flamenco solo puede ser disciplina académica, o sea, ciencia, cuando su estudio se revista con los ornamentos litúrgicos del método teórico que plantaron Aristóteles, Averroes, Tomás de Aquino, Descartes o Kant», Zoido Naranjo, A. (2002); 'Prólogo', en, *Cruces, C.; Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, transmisión y patrimonio*. Signatura: Sevilla. p. 12.

[16] 'Formulario de candidatura para la inscripción en la Lista Representativa 2010 de la UNESCO' (2009), recuperado de https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/formulario–de–candidatura–para–la–inscripci%C3%B3n–en–la–lista–representativa–2010–de–la–unesco.

[17] Igualemente se puede decir que, en tanto que el flamenco fue inscrito por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, más allá de la universalidad de los temas, reflexiones y cuestionamientos expresados en él, preguntarse (e investigar) filosóficamente por el arte jondo debe ser considerado como un objetivo que atañe a la humanidad entera.

[18] La Llave de Oro del Cante es un premio histórico pero no oficial (u oficializado) del flamenco, creado en 1868 y que ha sido concedido solo a cinco cantaores: Tomás el Nitri (1868), Manuel Vallejo (1926), Antonio Mairena (1962), Camarón de la Isla (2000) y Fosforito (2005). Por su parte, Matilde Coral es poseedora de la Llave de Oro del Baile (1972).

misterio y el valor del cante» (*ibid., loc. cit.*), como José Menese, quien opina que «la Universidad ha jugado, está jugando y jugará un papel muy importante dentro del flamenco» (*ibid.*, p. 279) o Enrique Morente: «El elemento intelectual creo que al final beneficia. Lo más importante de esta relación es que llega a la Universidad una forma de sentir que no conocía» (*ibid.*, p. 235). Entroncando con la opinión morentiana, este estudio aspira, además de todo lo dicho anteriormente, a presentar una relación de las ideas, cuestiones, reflexiones, críticas, conclusiones, etc., de las de esa filosofía popular que parece que se expresa en el flamenco, es decir, en el jondismo, en tanto que podrían servir de inspiración a la filosofía académica o culta para futuros planteamientos. O lo que es lo mismo, hacer de aquella instrumento de esta, pues, según afirma Demófilo, quien podría por derecho ser considerado padre de la flamencología, «por el estudio de las pequeñeces (…) ha llegado siempre la humanidad a la invención de los mejores y más fecundos adelantos, y las ciencias a la posesión de las conquistas de que hoy más se enorgullecen» (Demófilo, 2005: 1501). O como Zambrano y Ortega y Gasset señalan también:

> Esta sentencia délfica [*conócete a ti mismo*] hay que mirarla a la luz del saber tradicional que a los hombres se les viene en el entendimiento y que, algún día, alguien lo escucha no para sí mismo solamente, sino para filosofar, es decir, para verter en lo universal y común, para dar a todo hombre el saber tradicional en forma accesible que suele ser imperante. En todo imperativo enunciado por el pensamiento filosófico habría que buscar un saber tradicional vertido en humano conocimiento, accesible a todos los hombres, más allá de toda iniciación, trascendiendo el misterio (Zambrano, Ortega, 1984: 124).

Finalmente, y de manera más general, y más allá del propio flamenco, esta obra tiene como objetivo, en caso de que sea refrendada la tesis de partida de su existencia, mostrar el jondismo como prueba de la hipótesis según la cual es posible interpretar la

filosofía no meramente como disciplina académica, sino como rasgo distintivo del ser humano respecto de los demás seres vivos conocidos; es decir, el ser humano definido no solo como animal racional sino más específica y concretamente como animal filosófico.

Resumiendo, se puede decir que esta tesis doctoral trata de responder principalmente a las siguientes cuestiones: ¿expresa el flamenco pensamiento filosófico no académico o popular? Y si así fuera, ¿cuáles son sus propuestas principales? ¿Es el flamenco un objeto relevante para la filosofía? ¿Existe la posibilidad de abrir un camino en la flamencología en torno a las implicaciones filosóficas del flamenco? Y en caso de responder afirmativamente a esto, ¿tiene recorrido más allá de esta investigación? Si a través del flamenco se expresa una filosofía popular, ¿es esta de creación propia, es influencia del pensamiento filosófico académico, realiza alguna aportación significativa para la filosofía académica? Además de a las preguntas y connotaciones que la indagación en torno a estos interrogantes planteen posteriormente. Con este fin, la tesis se estructura a través de siete —ocho si se tiene en cuenta que dos de ellas se abordan como una sola— ramas de la filosofía, a saber, epistemología, antropología, metafísica, ontología, teodicea, ética y política, y estética, en las cuales se enmarcan las diferentes preguntas, respuestas y pensamientos filosóficos del jondismo, o los análisis y reflexiones filosóficas en torno al arte jondo como objeto, indagando además si existe entre el flamenco como objeto de la filosofía, y la filosofía como sujeto del flamenco, correlación coherente o retroalimentación filosófica. De ahí que se haya optado por presentar tanto una dimensión como la otra de manera conjunta.

Metodológicamente hablando, la investigación que ha dado lugar a la redacción de este trabajo ha seguido varias vías conjuntas. Primero, una hermenéutica de las obras de la flamencología y en las que se

atisban y encuentran de forma más o menos explícita, y con mayor o menor profundidad, gran parte de los temas por los que transcurre el jondismo. Segundo, una fenomenología del arte flamenco, investigando en la expresión artística jonda, en baile, toque, cante y letras principalmente, las implicaciones filosóficas que se pueden reconocer en ellas. Además, se ha prestado especial atención a estas últimas en tanto que principal, que no exclusivo, y más explícito vehículo a través del cual se pueden reconocer las ideas del pensamiento jondista —aunque es necesario tener bien presente de antemano que las letras flamencas no son meros poemas desnudos, es decir, que adquieren su verdadero sentido y toda su profundidad en conjunción con el cante, tanto en los aspectos musicales, como en los expresivos—. Así, las propuestas jondistas expuestas serán ilustradas —de esta forma: [#nnn]— a lo largo del texto con letras del cante que reflejen la idea de la que se esté tratando, a modo de demostración, de entre las más de medio millar recogidas en el 'Anexo *letrístico*' posterior. Y tercero, una tarea de reflexión filosófica crítica, constructiva, explicativa y comparativa (especialmente con teorías y propuestas de la filosofía académica universal tanto como forma de contextualizar el jondismo respecto de otras posturas filosóficas, y así, en la comparativa, mostrar de la manera más nítida y unívoca posible el sentido de las ideas jondistas) acerca de los temas y problemáticas vislumbradas e indagadas en los dos estadios metodológicos primeros. Lo que es lo mismo, dos caminos de *arqueología* filosófica y análisis (hermenéutico y fenomenológico) y un tercero de síntesis. He aquí, pues, esta tarea cuya finalidad, junto con el abordaje del flamenco desde la filosofía, es la de reunir y mostrar conjunta, coherente y unitariamente, las ideas y planteamientos que a lo largo del espacio y del tiempo han ido expresando una inmensa pluralidad colectiva de autores individuales.

Capítulo I

Epistemología de Ida y Vuelta

«Presumes que eres la ciencia
y yo no lo creo así,
porque siendo tú la ciencia
no me has comprendío a mí».

(Soleá)

§3. Epistemología y flamenco

Puesto que este trabajo trata de bucear bajo las aguas profundas y oscuras del conocimiento y el saber que empapan un flamenco, a simple vista, chorreante de pensamiento filosófico, parece pertinente, por orden y corrección metódica, comenzar con las cuestiones epistemológicas en y en torno a él. En tanto que, según dice Emmánuel Lizcano, «cada forma de decir (…) incorpora (...), en particular, una reflexión sobre su modo de saber y sobre lo que le diferencia de otros modos de saber» (Lizcano, 2006: 95), es posible hablar de una epistemología. Aunque muchos calificarían esta afirmación, cuando menos, como atrevida, en realidad tiene más peso y verdad (realidad) de la que a simple vista pueda parecer. Porque es cierto que en el flamenco se aprecian, tanto de forma explícita como de manera implícita, determinadas concepciones en torno al conocimiento propio y ajeno.

Apuesta epistemológicamente por las razones poética, oral, ancestral y experiencial, capaces de acceder al conocimiento que la ciencia es incapaz de alcanzar y del que no puede (ni parece querer) dar cuenta de manera alguna. Se pueda o no hablar específica y estrictamente de una epistemología flamenca[19], duda más que razonable, es indudable que la reflexión en torno a la cuestión del conocimiento y el saber no es ajena al flamenco ni a las gentes que se dicen en el cante. De hecho, el jondismo señala directamente problemas epistemológicos de calado e importancia filosófica, en los que, si bien no expresa soluciones o interpretaciones, sí muestran puntos de vista y ángulos que otras formas de conocimiento no ofrecen, y que completan los abordados por estas. El jondismo pone así, además, en valor las (antiguas) vías epistemológicas propias a

[19] «En este sentido puede hablarse de una epistemología filosófica, de una epistemología científica... y de una epistemología flamenca. En las letras de los cantes –y en el modo en que se cantan– se expresa, se transmite y se recrea un modo de vivir, una manera de saber y una indagación sobre ese saber y sobre su especificidad. Prescindamos de que filósofos, científicos y teólogos hayan tachado ese saber como ignorancia (en contraste con la cual pueden los suyos presentarse como saberes auténticos), para asomarnos a lo que las gentes que se dicen en el cante piensan en torno al saber» (Lizcano, Moreno, 1998: 75–76).

través de la cuales el flamenco ha llegado a ser lo que es hoy, con las que responde a preguntas ante las que otras formas de conocimiento enmudecen, y mediante las que reflexiona sobre el conocimiento mismo.

§4. Crítica al ciencismo: teorema jondo de insuficiencia

«El que quiere nacer tiene que romper un mundo», sentencia Hesse en *Demian*. En el centro de la epistemología jondista se aprecian una nítida e incisiva crítica, así como un cuestionamiento, acerca del carácter monopolista y exclusivista de la ciencia[20], erigida en ideología, y la aceptación de que solo a través de ella es posible alcanzar el saber y llegar al conocimiento verdadero de la naturaleza y el mundo, —y fuera de la cual todo es falacia, mito, cuento o ignorancia, al punto incluso de acabar identificando ciencia y conocimiento, como sinónimos—. Es decir, una crítica al ciencismo (o cientifismo, o cientificismo, dependiendo de cada autor), que Radnitzky define como:

> Creencia dogmática de que el modo de conocer llamado ciencia es el único que merece el título de conocimiento, y su forma vulgarizada: la creencia de que la ciencia eventualmente resolverá todos nuestros problemas o, cuando menos, todos nuestros problemas significativos. Esta creencia está basada sobre una imagen falsa de la ciencia. Muchos e importantes filósofos, desde Nietzsche a Husserl, Apel, Gadamer, Habermas, Heelan, Kisiel, Kockelmans y otros, han considerado el ciencismo como la falsa conciencia fundamental de nuestra era (Radnitzky, 1973: 254–255).

[20] Ciencia entendida como forma de conocimiento caracterizado por el razonamiento hipotético–deductivo y la experimentación, y cuyo método, según recoge el *Oxford dictionary*, «consiste en la observación sistemática, medición, experimentación, formulación, análisis y modificación de hipótesis», 'Scientific Method' (2018), en *Oxford dictionary*, recuperado de https://en.oxforddictionaries.com/definition/scientific_method.

Esta «creencia dogmática» y «falsa conciencia» supone como consecuencia la exclusión de cualesquiera otras posibles formas de conocimiento que no sean la ciencia, como afirma Habermas:

> El cientifismo significa la fe de la ciencia en sí misma, o dicho de otra manera, el convencimiento de que ya no se puede entender la ciencia como una forma de conocimiento posible, sino que debemos identificar el conocimiento con la ciencia (Habermas, 1982: 13).

Para cualquier equis dada tal que dicha equis sea cognoscible, solo la ciencia —¿tecnociencia ya?— tendrá la posibilidad de, epistemológicamente, penetrarla, describirla y explicarla o no será considerada verdaderamente conocida: la ciencia o la nada. Ante ello, podemos describir en el flamenco (en este caso, principalmente en las letras del cante) lo que, poniéndole una dosis de flamenca ironía, podríamos llamar *teorema jondo de insuficiencia*[21]. A saber: la ciencia resulta insuficiente para explicar la totalidad del mundo o «presumes que eres la ciencia y yo no lo creo así, porque siendo tú la ciencia no me has comprendido a mí»[22]. En el jondismo no aparece en ningún momento negada la ciencia como necesaria, pero sí como suficiente. Es decir, niega la posibilidad de explicación del universo en total a través de los métodos de la ciencia, puesto que, al menos, el ser humano, especialmente cada ser humano específico, escapa a sus posibilidades de comprensión. Esta postura «defiende la tesis de que los asuntos más profundos y trascendentes de nuestra condición humana están vetados a la razón o a la ciencia, pues ambas son incapaces de dar respuestas

[21] Ironía en tanto que se denomina *teorema* a una tesis basada en la incapacidad de los teoremas para explicar y describir la naturaleza y el mundo al completo.

[22] La copla «Presumes que eres la ciencia/ y yo no lo creo así,/ porque siendo tú la ciencia/ no me has comprendido a mí» es una de las letras más interpretadas en el cante, en alguna de sus muchas variantes («presumes que eres la ciencia/ yo no lo comprendo así,/ porque si la ciencia fueras/ me habrías comprendío a mí», «presumes que eres la ciencia/ y yo no lo entiendo así:/ ¿cómo la ciencia tú siendo,/ no me has comprendido a mí?», o «presumes de ser la ciencia/ y yo no lo comprendo así,/ porque sabiendo tú tanto/ no me has comprendido a mí»), y ha sido parte del repertorio de muchos de los grandes intérpretes flamencos, desde finales del siglo XIX a la actualidad, como Pepe el de la Matrona, Juan Mojama, Aurelio de Cádiz, Mercedes la Serneta, Antonio Mairena, Enrique Morente, Chano Lobato, Carmen Linares, etc. Porta, por tanto, esta copla, una idea perfectamente asentada y aceptada en el mundo flamenco desde no hace pocas décadas, y en la que se sintetiza la posición del jondismo frente a la ciencia.

certeras y seguridades absolutas» (Perujo, 2006: 24). El teorema jondo de insuficiencia se basa en una serie de argumentos y proposiciones que aparecen en las letras del cante, obtenidos mediante primitivas formas de inducción a través de la experiencia personal o de la aprendida de los antecesores, y que pueden ser resumidos en cuatro axiomas: primero, la ciencia se encuentra alejada y separada de la persona de a pie, para cuyas situaciones diarias y personales no tiene respuesta [#36][23]; segundo, ante el universo sentimental y subjetivo que conforman la vida de cada ser humano singular, especialmente ante el amor, la muerte, el sino y la cotidianeidad, la ciencia se muestra insuficiente, inválida [#10]; tercero, el tiempo y la experiencia vital otorgan conocimientos pertinentes y útiles para el individuo, inaccesibles por la vía de la ciencia [#28]; y, cuarto, por incapacidad o voluntad, la ciencia tiende a hacer *epojé* del sujeto particular que es en un tiempo y espacio concretos [#39].

Por un lado, la idea de que la ciencia resulta inoperante para abordar los problemas personales cotidianos, para superar las dificultades individuales, aparece en el flamenco constantemente de manera repetida, y en un granado conjunto de posibles situaciones particulares en las que los conocimientos de la ciencia se presentan como inútiles, en un planteamiento similar al wittgensteiniano: «Sentimos que aun cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo» (Wittgenstein, 2009: 137). Inoperancia para responder a las situaciones diarias que, como ponen de manifiesto los hermanos Caba Landa, se interpreta en el arte jondo como una de las principales causas del tan repetido tema flamenco de la falsa sabiduría del sabio o de la nula valía de la sabiduría de este respecto a las cuestiones de la intimidad y cotidianeidad de cada cual:

---

[23] Como se ha explicitado en §2, esta referencia *[#36]* –y todas las siguientes del mismo estilo– actúa a modo de nota al final y alude a la letra recogida en el *Anexo Letrístico* con dicha numeración y que sirve para ilustrar en cada caso la(s) idea(s) que se están tratando, con coplas y tercios del flamenco.

> Andalucía, como toda cultura de intuiciones, rehuye el uso de la razón; sus preferencias de conocimiento irradian a lo complejamente humano; y en esto la razón desbarra a menudo. La sabiduría andaluza es una sabiduría de vivir, artística, intuitiva, de matices pesimistas y vagamente desiderativos de resignación y congoja (…). [En nota a pie de página] En el cante jondo es frecuente la alusión a la falsa sabiduría del sabio, que, obseso en una ciencia (inhumana como toda ciencia auténtica), desconoce los problemas del sentimiento que tejen toda el alma andaluza. Los sarcasmos del cante, pues, van más bien contra el hombre de tipo intelectualista, cargado de ideas y teoremas, distante siempre de la humanísima sabiduría popular (Caba Landa, 1988: 142).

La insuficiencia de la ciencia se aprecia en la incapacidad que, según el jondismo, posee esta para conocer al ser humano, especialmente respecto a las fuerzas jondas, emocionales, íntimas, del amor, la muerte, el destino y la cotidianeidad: es permanente la idea del sabio que, ante las cuestiones amorosas, ante la crueldad del sino, ante las duquelas, las fatigas, prevarica, es decir, patina, yerra: ignora [#1]. Puesto que la ciencia al modo ciencista tiene como objeto la materia, si el amor es, como afirma Ibn Hazm de Córdoba, un accidente que no puede ser cuantificado, que no ocupa lugar en el espacio...

> El amor es, en sí mismo, un accidente, y no puede, por tanto, ser soporte de otros accidentes, y es una cualidad y, no puede, por consiguiente, ser calificada. Se trata, pues, de un modo traslaticio de hablar, que pone a la calidad en el lugar de lo calificado. Es frecuente, en efecto, que digamos o hallemos que tal accidente es más o menos verdadero que tal otro, o más bello o más feo, a nuestro juicio, y claro es que estos más o menos han de entenderse en cuanto a la esencia visible o cognoscible a que estos accidentes afectan, pues en sí mismos no pueden tener cantidad ni ser divisibles, ya que no ocupan lugar (Ibn Hazm, 2004: 99).

...entonces es consecuencia lógica que la ciencia aparezca como insuficiente, como inválida para abordar el conocimiento de estos accidentes del universo emocional y sentimental de cada ser humano en tanto que sujeto. Los conocimientos que permiten afrontar las

dificultades y preguntas que plantean la experiencia personal de la cotidianeidad, o del amor, o de la muerte, o de la individual latente dinámica de sentimientos, etc. son obtenidos gracias al propio tiempo, es decir, al transcurrir de la vida, a la experiencia personal, y a las enseñanzas de la de los predecesores, que estos a su vez aprendieron de los suyos, y así sucesivamente. Sea porque la ciencia que defiende el (y deriva del) ciencismo no es válida para conocer al individuo humano en total (o más exactamente no lo ha sido hasta la fecha, sin negar que quizás pudiera serlo), sea por voluntad u olvido, lo cierto es que la crítica jondista al ciencismo destaca la *epojé* del sujeto concreto por parte de la llamada, nomenclatura que resulta sintomática respecto al tema que se está tratando, ciencia objetiva. Hamvas señala que en esta ciencia, la persona, en su unicidad espacio–temporal y emocional, no tiene cabida, no ha lugar: se configura y conoce al humano al margen del ser humano. El jondismo, uno de cuyos pilares filosóficos es el mundo interior, el más individual de los mundos posibles, se insubordina, por tanto, ante un posicionamiento que intenta negarlo, ocultarlo u olvidarlo, y que aun así, afirma que conoce, cuando, en realidad, solo logra aprehender una parte de la totalidad del ser humano [#29].

> Lo característico del cientificismo es que no conoce el amor, sino el instinto sexual; no trabaja, sino que produce; no se alimenta, sino que consume; no duerme, sino que recupera la energía biológica; no come carne, patatas, ciruelas, peras, manzanas o pan con mantequilla y miel, sino calorías, vitaminas, hidratos de carbono y proteínas; no bebe vino, sino alcohol (...) (Hamvas, 2014: 30).

O lo que es lo mismo, que «el objetivo de la ciencia es objetivar la experiencia» (Gadamer, 1999: 421). Una ciencia que ha llegado a configurarse como saber deshumanizado o «filosofía sorda», como señala Grosfoguel. Lo que supone una paradoja ya que la llegada al concepto de ciencia que solo tiene en cuenta los conocimientos de una parte de la experiencia total del mundo como consecuencia de la sustracción del lado subjetivo de este, es decir, del cada cual que es

cada ser humano individual, se produce, precisamente, en el afán de establecer o hallar conocimientos universales válidos para todos los tiempos y todos los lugares posibles. Hasta convertirse en una sabiduría «sorda», que ve el mundo pero no lo oye. ¿Cómo podría comprender quien jamás haya oído ni el más leve de los sonidos durante toda su existencia, aunque de entre el resto de personas que pueblan el planeta fuera el poseedor de los mejores otros cuatro sentidos, la invisible, inmaterial, insípida e inodora música? Difícilmente, o de manera limitada.

> Para poder reclamar la posibilidad de un conocimiento mas allá del tiempo y el espacio, desde el ojo de Dios, era fundamental desvincular al sujeto de todo cuerpo y territorio, es decir, vaciar al sujeto de toda determinación espacial o temporal. De ahí que el dualismo sea un eje fundamental constitutivo del cartesianismo. El dualismo es lo que le permite situar al sujeto en un «no–lugar» y en un «no–tiempo» que le posibilite hacer un reclamo más allá de todo límite espacio–temporal en la cartografía del poder mundial. Para poder situar al sujeto individual como fundamento de todo conocimiento, el monólogo interno del sujeto sin ninguna relación dialógica con otros seres humanos le permite hacer un reclamo de acceso a la verdad *sui generis*, es decir, como autogenerado, aislado de todas las relaciones sociales con otros seres humanos. El mito de la auto–producción de la verdad por parte del sujeto aislado es parte constitutiva del mito de la modernidad de una Europa auto–generada que se desarrolla por sí misma sin dependencia de nadie en el mundo. Entonces, al igual que el dualismo, el solipsismo es constitutivo de la filosofía cartesiana. Sin solipsismo no hay mito de un sujeto con racionalidad universal que se confirma a sí mismo como tal. Aquí se inaugura la ego–política del conocimiento que no es otra cosa que una secularización de la cosmología cristiana de la teo–política del conocimiento. En la ego–política del conocimiento el sujeto de enunciación queda borrado, escondido, camuflado en lo que Santiago Castro–Gómez (2005) ha llamado la filosofía del punto cero. Se trata entonces de una filosofía donde el sujeto epistémico no tiene sexualidad, género, etnicidad, raza, clase, espiritualidad, lengua, ni localización epistémica en ninguna relación de poder y produce la verdad desde un monólogo interior consigo mismo sin relación con nadie fuera de sí. Es decir, se trata de una filosofía sorda, sin rostro y sin fuerza de gravedad. El sujeto

sin rostro flota por los cielos sin ser determinado por nada ni por nadie (Grosfoguel, 2008: 202).

Es decir, finalmente, el sujeto cognoscente queda incognoscible. El «conócete a ti mismo» queda incumplido. Y la ciencia que presume de ser la ciencia sigue sin comprender al ser humano. Con lo que quizás o no deba llamarse ciencia, o no deba ser considerada el conocimiento. De la misma forma se manifiesta Ortega y Gasset en *Historia como sistema*, donde muestra las limitaciones de la ciencia natural o físico–matemática para acceder al ser humano en tanto que persona.

> Cuando la razón naturalista se ocupa del hombre, busca, consecuente consigo misma, poner al descubierto su naturaleza. Repara en que el hombre tiene cuerpo, —que es una cosa— y se apresura a extender a él la física, y, como ese cuerpo es además un organismo, lo entrega a la biología. Nota asimismo que en el hombre, como en el animal, funciona cierto mecanismo incorporal o confusamente adscrito al cuerpo, el mecanismo psíquico, que es también una cosa, y encarga de su estudio a la psicología, que es ciencia natural. Pero el caso es que así llevamos trescientos años y que todos los estudios naturalistas sobre el cuerpo y el alma del hombre no han servido para aclararnos nada de lo que sentimos como más estrictamente humano, eso que llamamos cada cual su vida y cuyo entrecruzamiento forma las sociedades que, perviviendo, integran el destino humano. El prodigio que la ciencia natural representa como conocimiento de cosas contrasta brutalmente con el fracaso de esa ciencia natural ante lo propiamente humano. Lo humano se escapa a la razón físico–matemática como el agua por una canastilla (Ortega y Gasset, 1970: 21–22).

Es decir, que lo jondo del alma (sea lo que sea lo que se comprenda por alma) —¿qué hay más individual que un alma, así exista material, espiritual o metafóricamente?— de los sentimientos, de las emociones, las creencias, las intuiciones, ideas y experiencias del ser humano en tanto que sujeto individual en un contexto espacio–temporal determinado, fueron y siguen siendo un inaccesible a la ciencia [#13]. Siguiendo el razonamiento, se hacen pues necesarias vías epistemológicas alternativas que, sin entrar en si

puedan o no contribuir a las ciencias objetivas en general o a la ciencia natural en particular, quizás pudieran, al menos, ser colocadas al mismo nivel que la ciencia devenida en ciencismo, si es que el sabio (el que sabe) quiere decirse sabio (pueda decir que sabe); y si es que la ciencia aspira a ser la ciencia (el conocimiento). Por ello, para evitar una ciencia que conoce el sexo pero desconoce el amor, para no caer en una filosofía sorda, despojada de cara, ya desde los inicios mismos del pensar filosófico, Aristóteles deja clara la relevancia e importancia del conocimiento del sujeto individual en su interioridad, tanto para el propio individuo, como para el conjunto de saberes humanos. Afirma:

> Partiendo del supuesto de que el saber es una de las cosas más valiosas y dignas de estima y que ciertos saberes son superiores a otros bien por su rigor bien por ocuparse de objetos mejores y más admirables, por uno y otro motivo deberíamos con justicia colocar entre las primeras la investigación en torno al alma. Más aún, parece que el conocimiento de esta contribuye notablemente al conjunto del saber y muy específicamente al que se refiere a la naturaleza (Aristóteles, *De Ánima*, I, 1, 402a 1–10).

Por tanto, la falta de respuestas a la cotidianeidad, a la muerte, el amor y el destino de cada cual, la incapacidad para entender las fuerzas jondas, la conciencia de posesión de conocimientos útiles y necesarios que no han sido (ni pueden ser) obtenidos por la ciencia, y al margen de ella, y la *epojé* que esta hace (ha hecho) del sujeto particular, llevan al jondismo, y así lo atestiguan algunas de las letras con más tradición del flamenco, al deducir que la ciencia autoproclamada conocimiento, resulta insuficiente para aprehender y comprender la totalidad de conocimientos posibles del mundo [#22, #7]. Este teorema supone a su vez una serie de corolarios, de consecuencias inmediatamente evidentes:

Primero, el que bien podría denominarse, aunque con matices, como *corolario de Lizcano–Moreno*, y en virtud del cual se produce

una (pseudo) inversión epistemológica, en torno a la validez de la ciencia. Escriben:

> La cultura popular que se expresa a través del flamenco procede así, mediante un complejo juego de metáforas entreveradas, a una inversión radical de los valores dominantes y su manera de entender el saber y el conocimiento. En particular, se invierte la identificación de lo valioso con lo superior y lo no valioso con lo inferior[24] (ya se entienda el par superior/inferior en términos sociales o corporales), se invierte el elogio de las luces y la denigración de las sombras (las de la superstición o la ignorancia con que suelen identificarse los saberes no académicos), se invierte la situación, la condición y el sexo del sujeto del saber... Y, más allá de toda negación, se afirma —incluso con arrogancia— la verdad de los márgenes (Lizcano, Moreno, 1998: 81).

Ciñéndonos estrictamente al contenido explícito de las letras del cante que se expresan a este respecto, en ellas se aprecia una puesta en valuación tanto de otros métodos y formas, como de otros caminos de (y hacia) el conocimiento —siempre minusvalorados o directamente descartados por el ciencismo—, válidos como vías epistemológicas, pero junto a la ciencia. Parece que más que una inversión el jondismo revela una subversión del (*minus*)valor otorgado en particular a los procedimientos capaces de acceder a lo que estos autores (Lizcano y Moreno) llaman la verdad de los márgenes. La inversión es en realidad una subversión con finalidad de equiparación. Sí podría hablarse de inversión en la valuación de cada una de estas vías con respecto a sí mismas, en comparación consigo mismas, con el cambio de valor, mejora o empeoramiento, sin confrontar con cualesquiera otros métodos epistemológicos. Pero no aparece en el jondismo, ni explícita ni implícitamente, una inversión en el sentido de que los saberes reconocidos como *conocimiento* ocupen el lugar de los saberes reconocidos como ignorancia y viceversa, sino más bien, sin negar la validez y relevancia de los saberes científicos, pone de relieve la necesidad de prestar atención a

[24] «Lo profundo (*tief*) suele asociarse con lo inferior (*tief*) por parte de un transcendentalismo idealista» (Ortiz–Osés, 1989: 20).

las notas al margen escritas a mano, para así poder tener un conocimiento completo de la totalidad de la realidad, ante la imposibilidad de esos saberes autorreconocidos como conocimiento (de los actuales modelos y métodos de la ciencia devenida en ciencismo), de entender ni dichas anotaciones, ni el autor de las mismas, que queda, igualmente, al margen. Con respecto a sí misma supone una inversión del valor epistemológico de la sombra, de los saberes marginados; y una equiparación con respecto al valor que se le otorga a la luz, a la ciencia. (Pero sin olvidar que en el flamenco en general y en el jondismo en concreto, la sombra es luz y la luz es sombra, y cuando la luz deviene en sombra, esta se convierte de nuevo en luz).

Segundo, el significado de ciencia pasa de forma de todo conocimiento posible, a forma posible de todo conocimiento.

Tercero: por lo tanto, como se dedujo anteriormente de forma directa del teorema, respecto a todo conocimiento posible, la ciencia, aunque necesaria, deja de ser suficiente; lo que incide en la idea de que en el jondismo más que inversión (epistemológica) hay una subversión para la equiparación. Porque, como afirma Martínez Hernández, en el jondismo lo que de verdad aparece es la exigencia ecléctica de integración de saberes y conocimientos que no son (y que escapan a la) ciencia [#38], en el grupo de saberes y conocimientos necesarios y suficientes:

> En el cante jondo el ser humano aparece como un fascinante e inagotable enigma. Su sabiduría nos dice que si la lógica es la ley de la razón, la paradoja es la ley de la pasión. La condición humana es representada en aquellos aspectos que se resisten al uso de categorías simplificadoras y reduccionistas basadas en la lógica de la disyunción, una lógica que solo puede dejar satisfechos en este caso a quienes se contentan con una visión superficial de las cosas. Para entender al hombre, parece decirnos el cante jondo, no nos sirve la técnica analítica de la división: o lo uno o lo otro. O instinto o razón, o determinismo o libertad, o inocencia o culpabilidad, o naturaleza o cultura. Por el

contrario, para el cante jondo ser humano es ser, a la vez, *lo uno y lo otro* sin separación (Martínez Hernández, 2005: 124–125).

Cuarto. Existen conocimientos útiles y considerables a los que la ciencia y sus métodos no pueden acceder en su totalidad. Y, por lo tanto, son pertinentes y están justificadas (al menos el cuestionamiento e indagación en las condiciones de posibilidad de tomar en consideración epistemológica a) estas otras posibles y viables formas de conocimiento, o aspectos de este, ante los que la ciencia objetiva se muestra incapaz e indiferente[25].

---

[25] A colación de la crítica flamenca al ciencismo, resulta interesante reparar en la aparición de una corriente flamencológica que parece situarse del lado del ciencismo como vía epistemológica adecuada para el estudio del flamenco y sus vicisitudes. Existe un tipo de flamencología denominada científica, y cuyas investigaciones se fundamentan en los métodos de la ciencia (aunque desde distintas disciplinas). Dentro de ella se pueden identificar un primer grupo de autores que meramente hacen de la ciencia herramienta para el estudio del flamenco, y otro que puede calificarse como apologeta del ciencismo: en el jondismo no se niega la ciencia, es decir, la primera variante de flamencología científica, pero sí el ciencismo, esto es, la segunda de ellas. Díaz Báñez y su proyecto COFLA (computación flamenca) son ejemplos paradigmáticos del primer grupo. Respecto al segundo grupo, se puede decir que los autores ciencistas, según las conclusiones obtenidas en este trabajo respecto a la crítica jondista al ciencismo, caen en una antinomia al afirmar que solo a través de los métodos de la ciencia es posible conocer la totalidad del flamenco y sus dimensiones, rechazando, obviando, o ignorando las obras y autores cuyos métodos no se adecuan a los de la ciencia. Un ejemplo puede encontrarse en el austríaco Steingress, quien, según dice de él Moreno, con «su perspectiva de sociólogo ha aportado una dosis considerable de rigor a los trabajos tradicionales sobre el flamenco» (Moreno, 2008), y quien con «el empleo sistemático de datos objetivos obtenidos de variadas pero muy fiables fuentes aporta valor y respaldo a las tesis que expone y los argumentos que las sustentan» (*ibid.*). En una de sus obras principales, *Sociología del cante flamenco*, trabajo que «no pocos consideran ya la biblia de la nueva flamencología científica» (Baltanás, 2000), encontramos afirmaciones como que el hecho de que el cante parezca, a ojos de la flamencología no científica, una manifestación metafísica supone un déficit para estudiar o entender el flamenco; o cosas como identificar al conocimiento que se adquiere o al que se llega a través de la ciencia como conocimiento «limpio» frente al conocimiento a través del arte, que no lo es: «Sin duda, la flamencología —más bien pasión nostálgica que ciencia, salvo raras excepciones— carece de sinceras intenciones de analizar esta manifestación cultural como fenómeno social. Así pues, el cante parece más bien una manifestación metafísica que humana. Por ello intentaré reducir este déficit con una interpretación basada en los resultados de la investigación científica del cante (...). La ciencia tiene que descubrir la verdad del cante en su calidad de arte o, al revés, comprobar esta calidad a través de la demostración de la verdad que expresa. (…) Aunque el arte así considerado [como reflejo de la realidad] es una "fuente de conocimiento" (Hauser, 1974: 6), se trata de un reflejo específico de la realidad, diferente de aquel que se expresa a través de la ciencia: “La creación artística no es un esfuerzo que aspire a mostrar ‘ideas’, sino una lucha en contra del enmascaramiento de las cosas por aquellas” (Hauser, 1974: 9). Mientras la ciencia intenta llegar a conocimientos *limpios* de todo tipo de sensaciones subjetivas, es decir, a la verdad como abstracción de lo concreto, el arte quiere mostrar el contenido concreto de la experiencia sensible» (Steingress, 2000: 15, 34, 55–56). A lo que el propio flamenco quizás pudiera contestar: presumes que eres la ciencia…

Y, quinto, se puede decir que en la ciencia se cumple el *principio de razón insuficiente*, lo que significa que la ciencia es insuficiente para encontrar una razón suficiente de todos los objetos estudiados por ella, esto es, que no todo puede ser explicado a través de los métodos de la ciencia.

Parece patente la importancia de esta crítica epistemológica tan repetida en el cante flamenco, de los argumentos que la sustentan, y de las consecuencias que supone. Crítica cuyos argumentos y consecuencias no se fundamentan sobre la base de la *potestas* que otorgan los métodos de la ciencia para alcanzar conclusiones análogas, pues como un buen puñado de estudiosos del cante jondo afirman, el proceder epistemológico del flamenco está alejado de tales métodos, sino sobre la de la *avctoritas* del individuo que realiza una interpretación en la que él mismo es término de la ecuación a resolver [#34], es decir, que habla en último término de sí mismo (con el refuerzo epistémico que a su vez le otorga la observación de otros individuos que, a lo largo de los años y ancho de los lugares, hacen similares interpretaciones de sí mismos)[26]. Tanto es así que en el

[26] Este posicionamiento muestra al flamenco como una de esas culturas trágicas caracterizadas por la crítica al ciencismo, en base a la puesta en entredicho del valor absoluto de la ciencia como forma única de conocimiento, de las que habla Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: «Mientras el infortunio que dormita en el seno de la cultura teórica comienza a angustiar poco a poco al hombre moderno, y este, inquieto, recurre, sacándolos del tesoro de sus experiencias, a ciertos medios para desviar ese peligro, sin creer realmente él mismo en esos medios; es decir, mientras el hombre moderno comienza a presentir sus propias consecuencias: ciertas naturalezas grandes, de inclinaciones universales, han sabido utilizar con increíble sensatez el armamento de la ciencia misma para mostrar los límites y el carácter condicionado del conocer en general y para negar con ello decididamente la pretensión de la ciencia de poseer una validez universal y unas metas universales: en esta demostración ha sido reconocida por vez primera como tal aquella idea ilusoria que, de la mano de la causalidad, se arroga la posibilidad de escrutar la esencia más íntima de las cosas. La valentía y sabiduría enormes de Kant y de Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura. Si ese optimismo, apoyado en las *aeternae veritates* [verdades eternas] para él incuestionables, ha creído en la posibilidad de conocer y escrutar todos los enigmas del mundo y ha tratado el espacio, el tiempo y la causalidad como leyes totalmente incondicionales de validez universalísima, Kant reveló que propiamente esas leyes servían tan solo para elevar la mera apariencia, obra de Maya, a realidad única y suprema y para ponerla en lugar de la esencia más íntima y verdadera de las cosas, y para hacer así imposible el verdadero conocimiento acerca de esa esencia, es decir, según una expresión de

jondismo el sujeto personal pone la seguridad de su integridad física, de su propia vida, como criterio de verdad: el «y si no es verdad esto que yo digo» arquetípico del macho de la *toná* [#56, #57, #58], por muchos considerado el más solemne y anciano palo jondo, raíz misma del flamenco, y paradigma de la jondura del cante, y en el que se acuerda con Dios mismo la muerte propia (o grandes castigos) en caso de falacia, de mentir. Argumento *svi generis* que aparece en no pocos cantes y tercios[27].

§5. Razón poética. Razón oral

Junto con la crítica al ciencismo, el jondismo revela igualmente grandes trazas de una epistemología positiva, que no frecuentemente se presenta de forma tan explícita como aquella, y en la que no solo el flamenco expresado, sino también él mismo como unidad ontológica objetiva, se convierten en fuente sapiencial y paradigma. En el arte jondo se ponen en valor, como formas de conocimiento posibles y adecuadas para la manifestación de lo jondo, es decir, de lo humano personal, las razones poética, oral, ancestral y experiencial. Sendas que aspiran a entender de forma diferente al sujeto, a su interioridad, a sus emociones y sentimientos, a su jondura, a las cosas de cada cual como individuo, a las que le atañen, las que necesita en su cotidianeidad, las que en realidad le (pre)ocupan, etc., y desde las que se configuran cosmovisiones particulares que se van conformando en saberes colectivos, útiles y necesarios. La comprensión epistemológica positiva jonda, como una gran cantidad

Schopenhauer, para adormilar más firmemente aún al soñador (*El mundo como voluntad y representación*, I, p. 498). Con este conocimiento se introduce una cultura que yo me atrevo a denominar trágica: cuya característica más importante es que la ciencia queda reemplazada, como meta suprema, por la sabiduría, la cual, sin que las seductoras desviaciones de las ciencias la engañen, se vuelve con mirada quieta hacia la imagen total del mundo e intenta aprehender en ella, con un sentimiento simpático de amor, el sufrimiento eterno como sufrimiento propio» (Nietzsche, 1997: 148).

[27] Como por ejemplo en *Colección de cantes flamencos* (1881), obra decana de la flamencología y de las antologías poéticas jondas, aparece este mismo macho, pero integrado como los dos últimos versos de una de las coplas recogidas por Demófilo como *soleá* de cuatro versos (núm. 33): «Jasta el arma m'ha yegao/ la raís de tu queré./ Si no es berdá lo que digo/ mala puñalá me den».

de estudios apuntan, se dirige a lo interior, a lo profundo, a lo jondo, a aquello a lo que la ciencia no puede, según el jondismo, dar cuenta. Por tanto, se hacen necesarios métodos y formas que, por su propia naturaleza, sirvan para acceder a lo íntimo del sujeto. La ciencia objetiva, en tanto que objetiva, es decir, puesto que saber desalmado, se presenta como imposibilitada para establecer correlación con los «ahondamientos del alma» que busca el jondismo. Puesto que intenta entender como objeto lo que es sujeto: la persona y su vida, vida que aparece igualmente inaccesible a la ciencia de las cosas, pues «es la vida, la menos cosa de todas las cosas» (Zambrano, 2000: 51). González Climent, autor que inaugura la flamencología moderna, apunta en esa dirección.

> La actividad filosófica del cante jondo no se da en evidencias enunciables. Carece de una eficaz organización dialéctica. Ni lo pretende, sin embargo, de ser harto profundas y congruas las copas de su trágico lirismo. Jamás se arramillan como una visión ordenada del mundo y de la vida. No son recetarios compaginables del misterio esencial. Ni le sería dado el hacerlo, tratándose de lo que son: una expresión popular de arte y pensamiento. Las coplas son chispazos parciales de conceptos, chispazos geniales de síntesis, pero independientes por sí mismas de toda ofertividad filosófica. (…) El flamenco no busca objetividades, sino ahondamientos directos del alma en el sentido acuciante del mundo y dramático de la vida. Se resiste, por sensibilidad y por esencia, a una planificación de su chorro vital (González Climent, 1964: 162–163).

Y no aparecen solo como ahondamientos en general, de cualquier alma posible de cualquier cuerpo en cualquier lugar y cualquier tiempo, cartesianamente, como trascendencia, sino, como afirma Martínez Hernández, lo que le pasa a cada cual, es decir, lo que le ocurre a cada individuo particular, pero «quiere decirlo evitando la mediación del intelecto, la mentira del concepto, el equívoco del lenguaje, desea decirlo con el corazón en la boca, con el cuerpo entero transformado en lenguaje» (Martínez Hernández, 2005: 123), pues a un alma devenida en concepto trascendental y abstracción más allá del espacio y el tiempo, no le pasan cosas, sino a la persona material singular, única e

irrepetible. Es por ello que el flamenco se revela pasionalmente [#20], haciendo del cuerpo entero manifestación filosófica de la interioridad jonda, en confluencia arte y pensamiento. Su apuesta es, pues, por una razón poética, en la que, haciéndose así patente una concepción que puede calificarse de originaria —como por otro lado se vislumbra constantemente en los presupuestos del jondismo—, cante, toque y baile, es decir, poesía, música y danza, comprendidas como una evolucionada *triúnica choreia*[28], se convierten en instrumentos a través de los cuales el pensamiento filosófico puede ser revelado, especialmente acerca de las cuestiones que otros medios no logran alcanzar [#11].

En este caso, al modo de los cordobeses Averroes y Maimónides, o de la malagueña María Zambrano, las gentes que se dicen en el cante, con la crítica al ciencismo y la apuesta por hacer de poesía, música y danza, no solo elemento de ocio sino vehículo para el pensamiento y la reflexión, toman el filosóficamente tan andaluz camino del eclecticismo, del sincretismo, de la equidad de estimación y la valuación de matices y diferencias, de la complementariedad de las posibles sendas que puedan conducir al conocimiento [#59]. Entendida en el flamenco como *triúnica choreia*, en la unidad de poesía y pensamiento halla pues un descodificador de lo jondo, cuya señal no puede ser captada ni reproducida por la razón científica[29], como señala la pensadora de Vélez–Málaga[30]:

---

[28] «[En el antiguo arte griego] La danza se fundía con la música y la poesía en una totalidad, formando un solo arte, la *triúnica choreia*» (Tatarkiewicz, 2000: 22).

[29] «[Según María Zambrano] Si hay una realidad más profunda, inefable, que no puede ser captada ni representada por la razón científica, ni puede ser dicha en el lenguaje ordinario usado en la comunicación ordinaria, es necesaria una nueva forma de razón que sea capaz de adentrarse en el misterio de esa realidad profunda que constituye un nivel de nuestra experiencia tan real como inaprensible para la razón conceptual (...). Lo que se descubre entonces al ser humano que aplica a su experiencia la razón poética es un saber que saca a la luz, sin racionalizarlo, lo que la filosofía clásica dejaba siempre en el olvido: el trasfondo de la vida personal, ese sentir originario en el que radica la riqueza última de nuestra existencia» (Sánchez Meca, 2009: 94).

[30] En *Hacia un saber sobre el alma*, María Zambrano escribe: «Hay algo que se nos aparece a simple vista, y es que poesía y filosofía, miradas las dos en sus más puros ejemplos, se unen destacándose de las demás creaciones de la palabra; hay entre ellas una íntima, esencial y viva unidad. Unidad que es identidad, una especial identidad entre la persona viviente con su creación. El filósofo y el poeta están más identificados con sus obras que autor alguno. Parecen hasta haber logrado más que ningún otro ese anhelo de dar a la diversidad de las horas vividas, a la multiplicidad de la vida real, un equivalente unitario;

> Poesía y razón se completan y requieren la una a la otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo para captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluyente, movediza, la radical heterogeneidad del ser (Zambrano, 2003: 90).

Hecho que resulta claro y evidente para una amplia mayoría de flamencólogos, quienes, de formas más fuertes o más laxas, reconocen esta indisoluble conjunción de la *triúnica choreia* flamenca con el pensamiento filosófico, con el saber (o cierta manera de saber):

> El flamenco es, a la vez, música, lírica y filosofía. Música porque crea y compone unos moldes de interpretación perfectamente diferenciados; lírica porque sus letras rezuman el fluir incesante de los sentimientos humanos; filosofía porque de la unión de los dos conceptos anteriores surge un fenómeno artístico diferente, donde la música y la letra se funden para irradiar las dudas, los anhelos, las desesperanzas, las alegrías y las convicciones de alguien que ha encontrado en el flamenco el medio idóneo para expresar con sencillez la naturaleza de sus estados de ánimo y la subyugante realidad que los ha motivado (Perujo, 2006: 35).

Una fusión poético–filosófica que, según no pocos estudiosos de la manifestación jonda, se encuentra en el núcleo mismo de la poesía lírica flamenca, lo que le confiere además el favor y aceptación colectiva, tal y como afirma Manuel Ríos: «La poesía andaluza siempre gozó del favor popular. Poesía que llega al pueblo. Y no por fácil, ni por vulgar, sino por humana y filosófica, por rotunda» (Ríos, 1972: 101). Poesía que Martínez Hernández califica de culta, oral y ancestral: «[El cante jondo es una música] culta pero no refinada, sino primitiva[31], no letrada, sino analfabeta, no escrita, sino oral. (…) [Es culta] por su profundidad expresiva, por su complejidad creativa y por su hondo, antiguo y misterioso arraigo en el alma del hombre»

---

han logrado una transmutación o metamorfosis en que el alma se ha unido al espíritu o al intelecto, bien porque ella le absorba –en la poesía– o porque la inteligencia haya tomado dentro de sí el alma. Las dos son la fusión de disparidades antagónicas; las dos, apaciguamiento en que los más secretos anhelos se aplacan y la vida encuentra su adecuado espejo» (Zambrano, 2000: 55–56).

[31] Cfr. Infra. n. 14.

(Martínez Hernández, 2005: 113–114). Culta, oral y ancestral, filosófica, viva... y cercana a comprensiones originarias. Tanto, que basta con realizar un pequeño experimento para darse cuenta de la evidencia de tal afirmación. Tómese el siguiente fragmento de la *Historia de la estética* de Tatarkiewicz acerca de la poesía griega antigua:

> [La poesía temprana de los griegos] no tenía nada de primitiva ni de ingenua o inhábil, es difícil de explicar salvo por el hecho de que era heredera de una larga tradición y que los cantos vivían e iban perfeccionándose en la boca del pueblo antes de ser reelaborados por poetas profesionales (Tatarkiewicz, 2000: 27).

Se sustituye en el texto *poesía temprana de los griegos* por *flamenco*, *poeta* por *artista* y *canto* por *cante*, y puesto que el flamenco, a diferencia de la poesía temprana de los griegos, es una manifestación con vigencia, viva, se cambian también los tiempos verbales del pretérito al presente. Si se lee ahora el mismo fragmento bien podría parecer que el filósofo polaco es un cabal, un entendido del cante jondo y de su historia. El texto resultante diría así: "*[El flamenco] no tiene nada de primitivo*[32] *ni de ingenuo o inhábil, es difícil de explicar salvo por el hecho de que es heredero de una larga tradición y de que los cantes viven y van perfeccionándose en la boca del pueblo antes de ser reelaborados por artistas profesionales*". Difícilmente podría la coincidencia ser mayor. La razón poética jonda, esto es el carácter filosófico de su expresión poética y el carácter poético de su manifestación filosófica, también muestra su condición

[32] Aunque en el fragmento Martínez Hernández afirma que la música del cante jondo es «primitiva» y, posteriormente, en el experimento con el texto de Tatarkiewicz se dice que el flamenco «no es primitivo», no existe empero contradicción en ello. Si nos fijamos bien, el primero se refiere al significado de «primitivo» recogido en la segunda acepción del *Diccionario de la lengua española*, mientras que el segundo se refiere a la tercera acepción del mismo vocablo: «(2). adj. Perteneciente o relativo a los orígenes o primeros tiempos de algo. (3). adj. Dicho de un individuo o de un pueblo: de civilización poco desarrollada» ('Primitivo' (2015), en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=UBQbNJh). Es decir, mientras que Martínez Hernández usa «primitivo» con sentido de originario, ancestral, Tatarkiewicz lo hace con sentido de atrasado, cosa que niega, al igual que Martínez Hernández, cuando se refiere a la música del cante jondo como culta.

de fundamental dado que mantiene con vida la primigenia naturaleza del filosofar, pues en los albores de la filosofía[33] en la que la palabra es elemento axial. La *triúnica choreia* flamenca, epistemológicamente, razón poética, tiene como herramienta, entre otras, la metáfora, que frente al concepto científico se erige en alternativa para una mayor y mejor, quizás verdadera, comprensión de la vida y de sí mismo. Así lo apunta Lizcano: «Concepto y metáfora son las claves de bóveda sobre las que descansan dos maneras bien diferentes de discurso —el discurso[34] de la ciencia y el del cante (así como otras formas de saber popular)— y dos maneras, por tanto, de comprender y dar forma al mundo» (Lizcano, 2006: 119). Pues concepto y metáfora pueden en último término ser considerados o una misma cosa separada en fragmentos evolucionados de forma individual, o bien gemelos, hijos de una misma madre y un mismo alumbramiento.

> En los orígenes el pensamiento era poesía. Bastará con recordar a Parménides cuando escribía su obra en forma de poema como expresión reveladora, y a la inspiración poética como resultado de un desocultamiento (quitar el velo) de la verdad. Para el filósofo griego, el poeta es quien desvela una verdad que le trasciende a través de la música (Ballesteros Aguayo, 2012: 143).

Y pueden desvelar dicha(s) verdad(es) tanto el filósofo griego, como el flamenco, esto es, la gente que se dice en el cante (y el baile y

---

[33] «Esta temprana e inesperada poesía de los griegos se adelantó a la prosa. En aquel entonces no tenían aún prosa literaria, e incluso los tratados filosóficos tenían forma de poemas» (Tatarkiewicz, 2000: 27).

[34] Señala Águila Escobar: «La ciencia empieza en la palabra y el giro copernicano de la filosofía da cuenta de este hecho y dota al lenguaje de una situación privilegiada en el conocimiento científico. Como diría la filosofía analítica, los problemas filosóficos y científicos son, en realidad, problemas lingüísticos. (...) El lenguaje, pues, funciona como verdadero director de la ciencia. Podríamos decir como Winchkler que "a través del lenguaje y las maneras de decir se construye el objeto de la ciencia". Winchkler, en la línea de Foucault, considera que "no existe ni un tema ni una disciplina, sino estrategias discursivas que constituyen una disciplina como tal". Así, cualquier ámbito científico, cualquier conocimiento de la realidad, "no es una *entelechia*, sino un modo particular de describir determinados objetos" y pone de ejemplo cómo un geólogo y arqueólogo, delante de una misma piedra, generarán estrategias de acceso diferentes y por tanto discursos distintos que conllevarían a su vez disciplinas variadas pues es siempre el discurso el que construye los objetos de la ciencia: "aquello que no está dicho, no es objeto de la ciencia"» (Águila Escobar, 2007: 7–8).

el toque), a través de la música, porque aunque «existe la tendencia a distinguir la música, del lenguaje diciendo que esta ignora todo concepto», en realidad «la música está sin embargo muy próxima, por más de un aspecto, a los conceptos primitivos de los que habla la teoría del conocimiento» (Adorno, 1997: 174), es decir, a la metáfora, al concepto, como igualmente señala Rodríguez–Escalona:

> Desde los inicios de la reflexión sobre la música, en la Antigüedad, hasta los comienzos de la Edad Moderna, la respuesta a estos interrogantes alcanzó un alto grado de consenso, no exento de matices, que podría resumirse en que la música tiene, efectivamente, significado, que ese significado está relacionado con el mundo de las emociones y que el camino que lleva del significado emocional al hecho sonoro es paralelo al que va desde el significado conceptual al hecho lingüístico (...) se aceptaba que la música remitía a algo externo al sonido y que la música hallaba su razón de ser en su referencia a realidades extramusicales (Rodríguez–Escalona, 2008: 203–204).

La música, la poesía, la danza, a diferencia de la ciencia objetiva, tiene, según estos puntos de vista, la capacidad de penetrar y traducir con fidelidad el universo emocional, como la ciencia lo hace respecto a lo objetivo. Y pueden así cante, toque y baile, la *triúnica choreia* flamenca, según defiende Molina, acceder al mundo interior e individual, a la jondura singular [#12]. Sencillamente, porque, según este, la música guarda similitudes lógicas con lo jondo, con el aspecto más íntimo y profundo de cada cual, en una interpretación que se acerca a la del matemático platónico Teón de Esmirna cuando afirma que la tensión de contrarios es una propiedad compartida por el mundo interior y por la música, que consiste en la armonización de dicha tensión, pues el sonido y el movimiento guardan tal semejanza con el sentimiento que el alma misma vibra a la par de la vibración de la danza, la música o la poesía[35]:

[35] «También los pitagóricos, a los que sigue a menudo Platón, dicen que la música es perfecta armonía de contrarios, unidad de muchas cosas y consenso de cosas que disienten: pues no solo pone orden en los ritmos y el canto, sino, en una palabra, en todo el sistema, pues su fin es unir y armonizar» (Teón de Esmirna, Mathematica I, en 'Hiller, E. (1966) Theonis Smyrnaei: expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium, Tuebner: Leipzig. p. 12'; en Tatarkiewicz, W. (2000); *Historia de la estética. La estética antigua*, Akal:

> La acción del ritmo en el arte flamenco es decisiva. Por él se funde a las profundidades entrañables de la vida interior (física y mental). Susanne K. Langer ha subrayado ('Nueva clave de la filosofía', ed. Sur, p.260) aspectos de la vida interior cuyas propiedades repítense en otras semejantes consustanciales a la música. Son el movimiento y su contrario el reposo, la tensión y la relajación, el acuerdo y el desacuerdo, la preparación, la consumación, la excitación, el cambio súbito, la coherencia, la anarquía... de donde deduce la existencia de una *similitud lógica formal* que permite una relación connotática entre música y experiencia interna. El cante, el baile y el toque (acompañamiento de la guitarra a ambos) son, en su naturaleza musical, un arte que reposa sobre esa *similitud*. En las teorías más interesantes está la de Wolfgang Köhler (*Gestalt Psicology*) sobre la conexión entre las escrituras musicales y la dinámica humana. El proceso íntimo emotivo o intelectivo se desenvuelve según tipos que equivalen al *crescendo/diminuendo/accelerando/ritardando*, etc. (Rolf Carballo, 'Medicina y actividad creadora'). La observación de cómo opera la música sobre individuo y grupo confirma su conexión entrañable con la humana biología. Para Wundt, sus elementos placenteros radican en sus ingredientes tonales y producen un auténtico goce sensorial; en cambio, Platón suscribió la teoría de la emotividad de la música, por lo que desconfiando de sus efectos propugnó la censura en su *República* (Libro III). La espectacular teoría de Irmgard Otto sobre la toxicidad de la música, muy discutible, no deja de ser sugestiva. Su poder físico fue simbolizado por los antiguos en los mitos de Orfeo y las Sirenas. La música afecta al pulso y la respiración, inquieta o tranquiliza; favorece, dificulta o perturba la concentración (Molina, 1985: 71–72).

Ritmo, cuya acción en el flamenco, como afirma Molina, resulta decisiva, que aparece también relacionado con la ancestralidad y la tradición, con la oralidad y con la memoria, elementos fundamentales no solo en la configuración del propio flamenco como manifestación sino, además, en sus diferentes (explícitos e implícitos) posicionamientos y reflexiones epistemológicas: «La historia del ritmo aparece relacionada con la sabiduría antigua transmitida mediante la tradición. Está vitalmente unida al arte de la *mnemónica* en la comunicación oral de los largos poemas épicos» (Hocevar, 2003: 52).

Madrid).

En tanto que popular y tradicionalmente ágrafa, la palabra y el pensamiento filosófico y saberes de las gentes que se dicen en el cante solo pueden ser expresados oralmente. Y así, oralmente, desde el logos pronunciado que se guarda en la memoria, «[el flamenco] nos ofrece su identidad como un relato, cuya estructura y función narrativa se encuentra en los cantes comprimida» (Calvo, 2000: 253). Desde la narratividad, el yo es, según Pelinski, «producto de la narración y no puede comprenderse sino como discurso» (Pelinski, 1998: 118)[36]. Relato(s) que se configura(n) en razón oral, vía epistemológica también diferenciada de la razón científica, que es palabra escrita, distinta (pero complementaria) de la razón poética que se fundamenta y expresa en la palabra escrita[37]:

> El músico oral razona, pero quizás no razona sobre el razonar al modo del teórico ni su pensamiento musical se sustenta en conjuntos de reglas explícitamente formuladas. La escritura, al abstraerse de la inmediatez del hecho sonoro, lo produce como objeto de otro tipo de conocimiento, lo abre a la indagación crítica y a la especulación conceptual (Goody y Watt, 1968). Se trata de dos

---

[36] «La narratividad es una categoría epistemológica que ha adquirido gran importancia en las ciencias humanas a partir de la década de los 60. Si es cierto que el yo profundo no es más que lenguaje (Lacan, 1968), el yo tiene que ser producto de la narración y no puede comprenderse sino como discurso (Voloshinov, 1929; Bakhtin, 1986). Más aún, el yo como pretendido centro trascendental de la verdad (Descartes) es apenas una contingencia histórica del pensamiento burgués europeo (Foucault). Lejos de poseer un fundamento ontológico, el yo no sería más que el discurso que habla (del yo) a través del yo. De este modo, si la narratividad es capaz de construir nuestra identidad, es porque se confunde con la vida (Peacock y Holland, 1933: 370). La unidad de nuestra vida no se funda en alguna esencia continua, sino es más bien en la coherencia siempre cambiante que le damos cuando nos narramos nuestra vida (véase Ree en Frith, 1996: 122). Si efectivamente somos sujetos múltiples y fragmentarios en un cuerpo, son nuestras imaginarias construcciones narrativas las que mantienen nuestra precaria unidad personal (Vila, 1996: 12)» (Pelinski 1998: 118).

[37] Como poesía, música y danza, en la tradición mediterránea de la filosófica antigua Grecia, suponían una unidad inseparable, que a su vez también formaban unidad con el pensamiento, de igual manera el logos (lo visible), y la oralidad (lo audible), de manera originaria, parten de un mismo tronco común: «Todo indica que es imposible trazar una línea divisoria entre la tradición oral y el advenimiento del logos. (...) Lo visible y lo audible son los dos fragmentos en que se parte el *sýmbolon* para servir de seña de reconocimiento. Al abordar la separación y la interrelación entre imágenes y sonidos, con su concepto bergsoniano de imagen–tiempo aplicado a la película cinematográfica, Deleuze propone una clave hermenéutica que incita a retornar a Grecia arcaica para reconstruir el paso del *mýthos* al *lógos*. Restituye su banda sonora —por así decir— a la videncia mítica o epopteía que —según decía Comford en *Principium sapientiae*— dio origen a la filosofía» (Auserón, 2015: 8–9).

> formas de conocimiento. Lo oral no es una forma de conocimiento a la que le falta algo, es completa en sí misma, solo que distinta. Las oralidades poseen reglas, pero estas se emplean primero y son formuladas a través de su uso; a veces explicadas con dificultad, pero casi nunca formuladas de manera íntegra. Se trata de lo que Schön ha llamado conocimiento en la acción y Polanyi, conocimiento tácito (Arenas Monsalve, 2016: 105).

El flamenco supone un caudaloso torrente de conocimiento oral[38] y de oralidad en general, que se hacen patentes en numerosos de sus aspectos; por los que además se cuela el jondismo. Así lo confirma Arrebola: «El pueblo andaluz es rico en tradiciones orales, en comunicación hablada o cantada, en secretos de arte, poesía o música que se transmiten de generación en generación» (Arrebola, 1988: 83). La oralidad, respecto al cante jondo, igual que respecto a otras manifestaciones culturales y grupales, supone que pueda resultar, de la misma forma que la *ciencismificación* —el posicionamiento ciencista— del flamenco), dudosa la posibilidad de *historización* del cante jondo. Ya que, desde una perspectiva cercana a la epistemología decolonial, abordar una manifestación oral desde la supremacía de quienes ostentan el monopolio de la narración, del relato, supone, en último término, de forma análoga a cómo la ciencia del ciencismo hace *epojé* del individuo, una exclusión del propio objeto tratado, las gentes que se dicen en el cante, en favor de las gentes que se explican en la flamencología. No son pocos los autores que interpretan la oralidad como forma de imposición del grupo o grupos dominantes sobre los grupos dominados y marginados [#46], como forma «de invalidar su humanidad, reducir sus conocimientos y el pensamiento» (Meneses Copete, 2014: 128)[39]. En este mismo sentido, pero respecto al caso particular flamenco, afirma Lorenzo:

[38] Debido a la revolución de las TIC que experimenta el mundo actual, un evidente cambio de paradigma, será interesante analizar cómo evoluciona la cuestión de la oralidad en el flamenco, tanto si permanece como forma de acceso a ella o como planteamiento epistemológico implícito, como si comienza a quedar obsoleta, o muta en nuevas formas de oralidad.

[39] La cita completa es la siguiente: «Algunas comunidades guardan una cercanía con el pensamiento oral porque históricamente fueron situadas en este lugar (...) como forma de invalidar su humanidad, reducir sus conocimientos y el pensamiento. La negación de la educación y con ello el conocimiento de la grafía, impusieron, en el algunos casos, y fortalecieron, la cultura de la oralidad en las comunidades milenarias» (Meneses Copete, 2014: 128).

> A la hora de contribuir a una historia del flamenco hemos de plantear en primer lugar la propia posibilidad de historizar esta materia. Una cultura esencialmente oral y marginada solo puede aparecer en la historia, dominio del texto escrito, desde la lectura del grupo hegemónico que la excluye, y más cuando el colectivo excluido es ágrafo por tradición. Si además queremos tratar, dentro de ese grupo periférico, a las mujeres, minusvaloradas también dentro de él, la legitimidad del planteamiento historizador queda en un cuestionado entredicho (Lorenzo, 2011: 12).

Si los libros, si la biblioteca, son el depositario del texto escrito, la memoria es el almacén de la palabra oral; memoria que es, además, otra de las ideas principales que gravitan alrededor del jondismo. Pues en la raíz de la memoria queda fijado lo imborrable:

> Hacia el año 1933 o 1934 oí yo en Madrid por radio unos discos, defectuosos sin duda alguna y gastados, del cantaor Juan Breva. Reacia como siempre he sido al sueño, sentía algo así como los albores del dormir. "Qué extraño es esto", le dije a mi madre, quien rápidamente me contestó: "No es extraño, las malagueñas de Juan Breva fueron tu nana. La taberna en la que él cantaba todas las noches estaba cerca de nuestra casa y tu padre andaba muy afligido porque los rumores y el canto perturbarían, si es que no impedían, tu sueño". (…) Ya ve usted que le ofrezco algo de las entrañas de la memoria, es decir, de lo indeleble, (Zambrano, M. (1983); *Carta íntegra de María Zambrano al profesor Agustín García Chicón, 20 de diciembre de 1983*. Fundación María Zambrano: Vélez–Málaga).

La memoria mantiene así vivo el conocimiento para poder ser usado o comunicado posteriormente. Y como recurso, para el almacenamiento y transmisión, para su perpetuación, aparecen herramientas comunicativas tales como el ritmo, la melodía, la rima, el gesto. De modo que la *triúnica choreia* es tanto una herramienta simbólica de la razón poética, como mnemotécnica de la razón oral.

> La cultura oral, por su inmediatez y fluidez, no se presta para la conservación del conocimiento. En una sociedad preliteraria la memoria humana es el único instrumento disponible para el

almacenamiento de la información; es por este motivo que en las comunidades orales la inteligencia se identifica a menudo con la memoria, sobre todo con la memoria auditiva[40]. A través de los siglos la humanidad ha inventado innumerables mecanismos y perfeccionado infinidad de técnicas para mejorar la memoria: rimas, ritmos, repeticiones y aliteraciones nacieron no tanto como artificios poéticos sino como dispositivos destinados a apuntalar la siempre inestable capacidad de archivo del Homo Sapiens. Considerando la dificultad que acarreaba la memorización de largos elencos de unidades informativas atomizadas, las primeras técnicas de memorización se basaban en la construcción de representaciones interconectadas linealmente entre sí siguiendo una relación causa–efecto. Estas representaciones tenían un fuerte carácter narrativo y estaban entrelazadas con la vida cotidiana de la comunidad. A través de los mitos mantenidos en vida de generación en generación gracias a un perfeccionado aparato ritual las sociedades orales codificaban en forma narrativa las principales representaciones sociales para asegurar su preservación a lo largo del tiempo (Scolari, 2009: 165–166).

---

[40] En el *Fedro*, a modo de mito, Platón expresa el peligro de la palabra escrita, precisamente, por el peligro de ser el fin de la memoria y del conocimiento, que pasaría de algo que cada cual posee en su interior, a producto almacenado fuera del individuo, ajeno a él, con lo que no es conocimiento lo que, quien así conoce, posee. Esta vindicación platónica de cierta necesidad de subjetivismo en el conocimiento para que pueda ser así llamado se encuentra también cercana a la comprensión del jondismo: «Fue este [Theuth, antigua divinidad egipcia] quien, primero, descubrió el número y el cálculo, y, también, la geometría y la astronomía, y, además, el juego de damas y el de dados. Y, sobre todo, las letras. Por aquel entonces, era rey de todo Egipto Thamus, que vivía en la gran ciudad de la parte alta del país, que los griegos llaman la Tebas egipcia, así como a Thamus llaman Ammón. A él vino Theuth, y le mostraba sus artes, diciéndole que debían ser entregadas al resto de los egipcios. Pero él le preguntó cuál era la utilidad que cada una tenía. Y, conforme se las iba minuciosamente exponiendo, lo aprobaba o desaprobaba, según le pareciese bien o mal lo que decía. Muchas, según se cuenta, son las observaciones que, a favor o en contra de cada arte, hizo Thamus a Theuth, y tendríamos que disponer de muchas palabras para tratarlas todas. Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría». Pero él le dijo: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad» (Platón, Fedro: 274c–275b).

Si las culturas orales son aquellas que perpetúan el conocimiento usando elementos de poesía, música y danza (sean estos más o menos rudimentarios o desarrollados), con los que construyen representaciones narrativas estrechamente relacionadas con la cotidianeidad, a través de mitos conservados de una generación a otra, y gracias al perfeccionamiento del instrumental ritual, entonces parece claro que la jonda, la de la gente que se dice en el cante, la del flamenco, es una cultura oral. En la oralidad, lo relevante respecto a la apelación al pasado, que no a la historia, no es si un, por ejemplo, precepto ético cualquiera transmitido de generación en generación, fue enunciado por vez primera en tiempos de la Bética romana de Séneca, o de la visigótica de Isidoro de Sevilla, o del Al–Ándalus de Averroes o de la Andalucía de Francisco Suárez; ni quién fue quien lo enunció, si fue Séneca, Isidoro, Averroes o Suárez; ni si quiera cuándo, cómo, o de qué manera este conocimiento pudo cambiar o evolucionar hasta llegar al precepto dicho. Estas especificidades históricas son ajenas a la oralidad y la memoria. Lo relevante en este caso es el contenido del precepto ético en cuestión, de las enseñanzas que pueda encerrar y de las que se pueda aprender y aplicar en las vicisitudes de la diaria cotidianeidad, sin necesidad de que quien aprenda o enseñe dicho precepto ético sepa quién fue y qué escribió Séneca, aunque al repetir la prescripción ética en cuestión esté casi citando palabra por palabra algún pensamiento del filósofo cordobés. Apunta la noción epistemológica de la memoria, así, a la ancestralidad.

> Queremos subrayar que muchos discursos orales son formas de memoria colectiva a través de las cuales los sujetos encuentran fundamentos para constituir su identidad y repensar su presente. En efecto, la oralidad es una de las instancias mediante las cuales las sociedades construyen un archivo de conocimientos destinados a interpretar y negociar el pasado. Actualizadas en situaciones concretas, algunas *performances* orales funcionan como rituales que escenifican las experiencias vividas y aspiran a intervenir en las políticas de la memoria. En efecto, el pasado no es algo anterior al presente sino una dimensión interior de este (Vich, Zabala, 2004: 18).

La diferenciación entre lo interior y lo exterior, entre la palabra oral guardada en la memoria interna del ser humano, y la palabra escrita, vertida a un almacén externo ajeno a la persona, aparece también respecto a la razón oral, que, de la misma forma que la razón poética, y junto con esta, se confirma como más adecuada para la comprensión y traducción de la emoción, del pensamiento que nace de lo jondo, que las ciencias objetivas [#43]. Puesto que la dimensión interior del ser humano, que radicalmente solo puede serlo de cada ser humano en particular, supone el eje vertebrador del jondismo. De ahí que el flamenco se encuentre epistemológicamente alineado con los métodos y razones que mejor llegan al orbe endógeno de cada sujeto individual.

§6. Razón ancestral. Razón experiencial

Paralelamente a la razón científica (y frente al ciencismo), razón poética pero razón oral, no escrita. Y junto con estas, e íntimamente relacionadas con la oralidad, se pueden apreciar en el flamenco las razones ancestral y experiencial. A simple vista pueden resultar similares a la razón histórica y la razón vital orteguianas, y en muchas cuestiones se parecen realmente. Pero entre ellas se pueden observar diferencias que las hace distintas (y con cuya confrontación en las próximas páginas se pretende delimitar con exactitud el sentido de la ancestralidad y experiencialidad epistemológicas). Escribe Ortega y Gasset:

> La experiencia de la vida no se compone solo de las experiencias que yo personalmente he hecho, de mi pasado. Va integrada también por el pasado de los antepasados que la sociedad en que vivo me transmite. La sociedad consiste primariamente en un repertorio de usos intelectuales, morales, políticos, técnicos, de juego y placer. Ahora bien: para que una forma de vida —una opinión, una conducta— se convierta en uso, en vigencia social, es preciso *que pase tiempo* y con ello que deje de ser una forma

> espontánea de la vida personal. El uso tarda en formarse. Todo uso es viejo (Ortega y Gasset, 1970: 45).

El pensador madrileño pone el acento en la experiencia y conocimientos adquiridos de los antepasados[41], y apela asimismo a la narratividad, de manera semejante a la razón poética jonda, puesto que «la razón —dice Ortega y Gasset— consiste en una narración» (Ortega y Gasset, 1970: 49). Es por ello que considera que «para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia» (*ibid., loc. cit.*). Y, así, concluye: «Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así porque antes hizo tal otro y fue de tal otro modo. La vida solo se vuelve un poco transparente ante la razón histórica» (*ibid., loc. cit.*).

Comenzando por la comparativa entre las razones ancestral jondista e histórica orteguiana, por un lado, mientras que la segunda de ellas trata de lo que se puede llegar a saber con el conocimiento de (y en) la historia, la razón primera señala lo que se sabe y lo que ha llegado a cada cual a través del paso de la historia, en tanto que tiempo dinámico, sin necesidad de que exista conocimiento de la narración completa. La diferencia, pues, estriba entre el conocimiento que el estudio de, verbigracia, el siglo de las luces puede ofrecer para el hoy, para el tema de nuestro tiempo, y el conocimiento que, supongamos, partió de ese mismo siglo XVIII y ha llegado a una persona a través de su madre, quien lo recibió de la suya, y esta a su vez también de la suya, etc. Conocimiento al que los datos históricos de dicha centuria no aporta, epistemológicamente hablando, demasiado. La pervivencia de dichos saberes, que a fuerza de las complejas y numerosas ramificaciones que suponen la reproducción humana y las relaciones sociales se pueden ir generalizando, llega desde tiempos pretéritos gracias principalmente a la oralidad y a la memoria como instrumento de esta [#6], por la utilidad cotidiana que

[41] «Es posible hablar, incluso, de un protagorismo flamenco (...). Una visión del flamenco, encarnada en la esencia de un yo actuante, que se complementa a la perfección con la perspectiva parmenidiana (...), ya que la expresión flamenca es una mezcla entre experiencia personal y herencia recibida» (Perujo, 2006: 84).

suponen para el individuo de a pie en su día a día —sea en el ámbito que sea, a saber, el del amor, el de la justicia, el de la muerte, el de la fe, etc.—. Aunque atendiendo a las palabras de Ortega en las que señala que el objetivo de la razón histórica es encontrar «literalmente lo que al hombre la ha pasado» (Ortega y Gasset, 1970: 65)[42] pudiera parecer que con esta queda superada la epojé del sujeto particular propia de la ciencia, sin embargo, requiere de la alienación de este —puesto que *«l*a historia en cuanto disciplina intelectual es el esfuerzo metódico por hacer de todo otro ser humano un *alter ego*»[43]—, lo que supone al fin y al cabo una negación de la individualidad: en diálogo con el antepasado, postula, aparece la necesidad de enajenación. Se sitúa esta así en cierto modo del lado de la razón científica en tanto que «la razón histórica es aún más racional que la física, más rigurosa, más exigente que esta» (*ibid., loc. cit*). Lo que no quiere decir que el flamenco no haga uso de, ni sea medio para, la historia. Más bien al contrario. La poética del cante supone un documento histórico inigualable y de gran importancia. Es historia; la muestra; la interpreta, pero no es razón histórica. Al contar el presente hace las veces de crónica, antesala de la historia. La razón ancestral, por contra, se encuentra más estrechamente relacionada con la tradición que con la historia, en un sentido más cercano al pensamiento gadameriano que al orteguiano, aunque ambos postulen la vinculación ineludible del ser humano con sus antepasados. En la ancestralidad se hace patente una de las nociones fundamentales del flamenco, así como de la historia social, política, cultural, religiosa y filosófica de Andalucía (tanto la flamenca como la que no lo es): se trata de la *materidea* (valga decir provisionalmente *idea*) de sustrato[44]. A la raíz de un árbol poco le importa qué animal

[42] «Se trata de encontrar en la historia misma su original y autóctona razón. Por eso ha de entenderse en todo su rigor la expresión razón histórica. No una razón extrahistórica que parece cumplirse en la historia, sino literalmente lo que al hombre le ha pasado» (Ortega y Gasset, 1970: 65).

[43] «La historia en cuanto disciplina intelectual es el esfuerzo metódico por hacer de todo otro ser humano un *alter ego* (...). Mientras del prójimo espero siempre, últimamente, que llegue a ser como yo, frente al antiguo no tengo otro remedio que asemejarme imaginariamente a él, hacerme otro. La técnica de este altruismo intelectual es la ciencia histórica» (Ortega y Gasset, 1970: 88, 91).

[44] Cfr. Infra, §9.

era aquel que murió, qué fruta aquella que cayó a ras de tierra y que se fue descomponiendo y asimilando en ella hasta convertirse en sustrato, o cómo y por qué quedó depositada allí. Lo que le interesa es la sustancia, aquello que ha nutrido y fertilizado la tierra y que le servirá de alimento junto con el agua y el sol. Al contrario que en Ortega y su concepción alienante y rigorista de la historia, el concepto de tradición gadameriano[45], definido en el orden de la libertad —respecto, por ejemplo, de la identidad del autor y por tanto también de la época y el lugar—, se halla mucho más próximo a la concepción jondista y al significado, por consiguiente, de razón ancestral. Desde esta perspectiva, la razón histórica, como la científica, se encuentra arquetipada por lo visible, por lo que se lee, mientras que la razón ancestral se alinea con lo audible, con lo que se cuenta. Esto es apreciable en el flamenco de forma constante atendiendo a algunas de las principales y más evidentes metáforas acerca de la sabiduría ancestral como son la tierra, las raíces o la mujer (casi siempre en tanto que madre, aunque también en tanto que anciana) [#60]. Dice una letra por bulerías: «En la raíz de un olivo/ yo escondí toda mi ciencia/ y se la vino a encontrar/ una gitanilla vieja». Lizcano y Moreno llevan a cabo un certero análisis epistemológico jondista de estos versos que, aun presentando un sentido tan claro y evidente, esconde una magnífica síntesis de elementos característicos del jondismo:

> Esta copla ofrece todo un tejido de metáforas que, al entrelazarse, multiplican los efectos de sentido, viniendo a sintetizar admirablemente toda una singular concepción del saber. Nos limitaremos a enunciar algunos de los juegos metafóricos aquí encerrados, que bien pudieran ser objeto de un análisis más minucioso. Sobre el telón de fondo que entiende el saber o la ciencia como un tesoro, destaca, en primer lugar, el juego del esconder/encontrar como conjugación –que puede explicar la

[45] «La comprensión de la tradición no entiende el texto transmitido como la manifestación vital de un tú, sino como un contenido de sentido libre de toda atadura a los que opinan, al yo y al tú. Al mismo tiempo el comportamiento respecto al tú y el sentido de la experiencia que en él tiene lugar deben poder servir al análisis de la experiencia hermenéutica; pues también la tradición es un verdadero compañero de comunicación, al que estamos vinculados como lo está el yo al tú» (Gadamer, 1999: 434).

> aparente incoherencia mencionada– de un saber que es actividad desde el interior del sujeto (el *yo* que lo esconde) y de un saber que es don o hallazgo (que la vieja encuentra): la ciencia que es producto de la experiencia concreta individual pasa a formar parte del caudal del saber colectivo (metafóricamente situado en las raíces) de una cultura determinada, que después se lo ofrece a sus miembros como un don, como algo no producido por nadie pero que es propiedad común. Por otra parte, el saber se piensa como un contenido que se vierte, no en cualquier recipiente sino en ese recipiente que es el olivo: un árbol común en Andalucía y de apariencia cincelada y agrietada por los años, como –se supone– la cara de la gitanilla vieja. En el aspecto retorcido del olivo parece expresarse el mismo dolor que se dice en el quejío del cante. (La misma imagen de la gitana vieja es también significativa: es la mujer, y en especial la mujer anciana, la principal transmisora del saber cotidiano y concreto). Pero el saber no se esconde/encuentra en cualquier parte del olivo, sino en sus raíces. Es un saber hondo/jondo. El olivo es el árbol flamenco de la ciencia, y esconde/ofrece el fruto del conocimiento en el lugar más opuesto posible al que lo hace ese otro árbol del conocimiento que es el del Génesis. Este muestra sus frutos en las ramas –es decir, arriba y afuera– mientras que aquel los esconde en las raíces –es decir, abajo y adentro–, al abrigo de las luces" (Lizcano, Moreno, 1998: 80–81).

El conocimiento está en lo jondo, en la tierra, en lo íntimo, en lo oculto. Pero no está en un agujero cualquiera, sino entre las raíces, en aquello que se alimenta de la tierra, símbolo además del pasado y la tradición. Es una ciencia, un conocimiento, que alguien ha dejado, es decir, es una herencia del pasado en la tierra. Y es encontrada; se trata pues de un hallazgo (que es a la par, legado) de una gitanilla, esto es, de una persona cualquiera, normal y corriente. Una persona que además es anciana, es decir, con experiencia.

No cabe duda de que el flamenco se encuentra estrechamente relacionado con el folclore, del que tanto toma en su configuración y desarrollo, y con el que otras muchas veces se identifica aunque vaya más allá que este. Folclore cuya etimología, folk–lore, como señala Demófilo, enhila al cante jondo con la razón ancestral —con la tradición, con el pasado y con el antepasado—. Y al igual que la razón

poética y la razón oral, es posible vislumbrar la razón ancestral en el inicio mismo de la filosofía[46], quizás sin ser aún fuego, pero sí chispa prendedora, capaz de encender y propagar nuevas llamas filosóficas:

> La palabra *Lore* sajona, como la palabra *Lehre* alemana, significa no solo *saber*, sino *saber antiguo*, *saber tradicional*, saber que ha adquirido, permítaseme la palabra, el moho de los tiempos, como las creencias en brujas, duendes, trasgos, fantasmas, dragones, amuletos, conjuros, ensalmos, y todas esas formas, mágicas unas y cabalísticas otras, que son, por decirlo así, los verdaderos fósiles del pensamiento humano (Demófilo, 2005: 1429).

En esta misma perspectiva y desde la más poética de las razones, García Lorca argumenta que el «cante jondo se acerca al trino del pájaro y a las músicas naturales del chopo y la ola; es simple a fuerza de vejez y de estilización» (García Lorca, 1977: 1026), y que se trata de «un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, donde la ruina histórica, el fragmento lírico comido por la arena, aparecen vivos como en la primera mañana de su vida» (*ibid., loc. cit.*). La ruina histórica es lo que permanece de la historia, las entrañas de la memoria, lo indeleble que a través de la narración fragmentaria se mantiene siempre en presente, vivo como los primeros momentos de la vida.

En la configuración del propio flamenco como manifestación artística se hace igual de patente esta apelación a la ancestralidad como vía epistemológica. Manuel de Falla, por ejemplo, se detiene en

[46] «En el mundo occidental los primeros sabios pre–socráticos estudiaron la realidad del mundo, el origen de las cosas y el hombre, basándose en tradiciones recogidas en sus obras poéticas. Es por esto que no se les llama 'filósofos', ya que sus afirmaciones no apelan a la razón o a la experiencia. Esta sabiduría antigua (conocimiento) se basaba simplemente en la recolección de antiguas tradiciones de las que el ritmo era parte integral. Es solo luego que se produce el divorcio entre el conocimiento basado en la recolección de antiguas tradiciones, y el conocimiento basado en la razón y la experiencia; comprendiendo esta última en un amplio sentido que abarca tanto la experiencia 'interna' como la 'externa'. Desde la Antigua Grecia hasta el mundo medieval pertenecían las ciencias, como es sabido, al conocimiento filosófico, hasta que las ciencias naturales cristalizan sus propios métodos de investigación en el siglo diecinueve, que les permiten emanciparse de sus orígenes en la filosofía. Lo que queda entonces es la esencia de la filosofía; ontología, también llamada 'metafísica general'» (Hocevar, 2003: 52).

esa característica musical del cante jondo como es el constante y repetitivo uso de una misma nota, el cómo un cante puede ser interpretado durante minutos sin salir del mismo acorde de guitarra. El hecho de que una cualidad perdure en el tiempo (pues se sabe —en este sentido a través de la razón histórica, sirva la aclaración como otro ejemplo más para entender las diferencias entre esta y la razón ancestral— de la presencia de esta particularidad en el pasado) muestra cómo cuando una fórmula funciona, su conocimiento se perpetúa y transmite, actualizando en y para el presente acuciante los conocimientos ancestrales.

> [El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior como elemento esencial del cante jondo] es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, como ya hemos indicado, que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos (la siguiriya especialmente), destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario (De Falla, 1922: 11–12).

Tesis que encuentra respaldo en Donnier:

> En el flamenco, cada compás y cada falseta es el fruto de siglos de influencias; el artista actúa como memoria de generaciones que le han precedido. Ciertas falsetas pudieran dar lugar a una verdadera arqueología musical, pudiéndose reconocer el creador de ella y las aportaciones de artistas posteriores (Donnier, 1987: 50).

Sin embargo, esta es una idea que desde ciertas corrientes de la flamencología se ha negado de manera rotunda. Aunque, cuando se atiende con detalle al asunto, se aprecian imprecisiones semánticas. Washabaugh, por ejemplo, intenta mostrar como elementos de una contradicción las ideas de herencia del pasado y de emergencia del

presente, cuando en realidad no parecen serlo. Al menos en el jondismo. Dice el autor pensilvano:

> La música flamenca no es tanto una herencia del pasado como algo que se fabrica continuadamente en el presente. La actitud analítica adecuada es la que considera que la realidad del flamenco se realiza siempre en la actuación, la que se plantea que esta realidad es una realidad siempre emergente. Cada nueva actuación reestructura todo lo que le ha precedido (Washabaugh, 2005: 19).

El jondismo no conlleva razón histórica, por tanto, no se dirige hacia los fragmentos del pasado para aprender en ellos y de ellos de manera lineal, ni para rescatarlos del pasado y traerlos al presente fáctico, con pretensiones de mejorarlo de cara a un posible futuro mejor. Sin embargo, sí es ancestral y, por ello, herencia del pasado, puesto que la emergencia de la actuación, la improvisación, el juego, se realiza siempre con el sustrato del pasado, lo que ha pervivido, lo que ha sido transmitido y que funciona aún hoy; se hacen con esos elementos que resultan adecuados para la expresión de cada una de esa gente que se dice en el cante, y sin que ello pueda restar un ápice de creatividad. En este caso, la diferencia está entre entender la del pasado como herencia muerta o como herencia viva que, como la persona misma, se rehace cada día. Está entre un conocimiento dinámico, siempre en permanente cambio, movimiento y evolución, frente a otro estático, pasivo. Es decir, entre el símbolo de la memoria, la raíz, metáfora de la vida; y el de la biblioteca, el polvo, metáfora siempre melancólica del olvido. Porque la experiencia de la vida, que aporta saberes sin pretensión escatológica o analítica alguna, comporta conocimientos que en su mismo proceso de aprehensión ya está siempre deviniendo en transmisible. Movimiento, evolución, vida. Salta de unos a otros, de madres a hijos, generación tras generación.

> La experiencia es esa clase de conocimiento que a medida que se logra se va convirtiendo en saber transmisible, aunque nunca por entero; ese pensamiento que habría de fluir sin pretensión de

> llegar a un final, a una conclusión o conclusiones resumibles en doctrina (Zambrano, 1989: 11).

Sin pretensión sistemática o doctrinal, sin pretensión histórica o teleológica, se trata de un mero (que no de un simple) fluir, libre como en la noción de tradición en Gadamer; por tanto, desde y para el ahora, el presente; y desde y para el sujeto sin momentos de alienación. Y así es como se configura la experiencialidad en el jondismo, sin vocación de trascendencia, sino de cotidianeidad, de pragmatismo, de uso.

La experiencia puede presentarse como experimental y como experiencial. Para delimitar el sentido de experiencial, se hace pues necesario diferenciar entre ambas nociones: experiencial no hace referencia tan solo a aquello que «se basa en la experiencia o se deduce de ella»[47] —que es la definición de experimental—, de una forma general, ideal y objetiva, sino que se basa en o se deduce de la experiencia *autosubjetiva*, es decir del sujeto consigo mismo. Se trata pues de aquella experiencia en la que entran en liza la relación empírica del individuo con el mundo exterior junto con el diálogo de este con su mundo interior, el propio, en conjunción en una misma experiencia. Imagínese que alguien fabrica un pequeño y simple circuito eléctrico al modo del clásico experimento escolar, con una pila, un interruptor y una bombilla. Si sigue las instrucciones con exactitud, experimentalmente, obtendrá todas las veces el mismo resultado de la experiencia realizada. El mundo interior del sujeto particular, sus sentimientos, creencias, estados psicosomáticos, etc., no entran en juego en ningún momento. Se trata pues de un hecho experimental. Sin embargo, si se hiciese presente y entrase en la ecuación la intimidad particular de esa persona, su subjetividad tanto racional como emocional (lo que el experimento le ha hecho recordar, la idea que a raíz de él ha tenido, la admiración, la sorpresa o indiferencia que ha sentido ante el resultado, el miedo que le ha

---

[47] 'Experimental' (2015), en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=HIllLh5.

dado andar con electricidad, y cualesquiera ejemplos de un larguísimo etcétera de posibilidades), el hecho cambiaría de solo experimental a hecho experiencial. Se trata, entonces, de una experiencia en la que intervienen tanto exterior como interior, en integración. Es por ello que el del flamenco, como dice Perujo, no se queda en un pensar trascendente alejado del mundo, desde las elevadas atalayas de la contemplación, se trata de una reflexión que tiene la cara manchada de barro y las manos sucias de andar trasteando en el mundo. Es una reflexión que en su espíritu de originariedad se asemeja metafóricamente al niño, quien descubre y experimenta la vida, su propia existencia y todo lo desconocido que lo rodea, tocando, rompiendo, descomponiendo, experimentando en primera persona. Es por ello que el jondismo posee como característica fundamental tratarse de una filosofía de la experiencia. Pero no de la experiencia histórica sino de la personal: no es vital, sino experiencial.

> Ahora bien, aunque el artista flamenco asume en ocasiones su actividad creativa desde la asfixiante perspectiva del interrogante... *¿Y pa qué tanto llover?/ Los ojitos tengo secos/ de sembrar sin recoger* ...no se concibe esta como una formulación trascendente que aspire a resolver los grandes interrogantes colectivos que pesan como juicios, que diría Benedetti, sobre la conciencia de la humanidad y que han dado lugar a corrientes de pensamiento, escuelas filosóficas. (...) La reflexión flamenca es directa, breve, contundente, intensa. Elude el misticismo, la contemplación impasible y la mirada indiferente. Es pragmática, pues se aposenta sobre la realidad, no sobre la especulación. Se atrinchera en un empirismo vital que no esconde tragedias ni prosperidades. (...) Muestra una sabiduría elemental, una filosofía de la experiencia, un conocimiento de lo vivido que nos alcanza de lleno. (...) Está claro que no se preocupa por revelar las incógnitas que forjan el denominador común de las preocupaciones existenciales de la humanidad a lo largo de los siglos. No. Sirve para mostrar a la persona. Actúa a modo de manifiesto individual (Perujo, 2006: 62–64).

La razón experiencial se diferencia de la razón vital, formas que parecen ser semejantes pero que igualmente guardan diferencias

fundamentales, precisamente, en lo que esta tiene de histórica respecto a lo que aquella tiene de ancestral. Cuando Ortega define el vitalismo como «filosofía que declara no ser la razón el modo superior de conocimiento, sino que cabe una relación cognoscitiva más próxima, propiamente inmediata a la realidad última» (Ortega, 1966: 272), y como camino epistemológico que «se ejerce cuando en vez de pensar conceptualmente las cosas, y, por tanto, distanciarlas con el análisis, se las *vive* íntimamente» (*ibid., loc. cit.*), de nuevo podría pensarse que ambas, razón vital y razón experiencial, designan una misma cosa. Pero también en este caso difieren en la raíz. La razón vital se sitúa en el plano de coordenadas cartesianas con una concepción a modo de vector ortogonal con origen, fin (o tendencia a él) y definidos (o definibles) puntos intermedios. La razón vital se manifiesta pues como aplicación de la razón histórica y autobiográfica, como comprensión de una conciencia de vida contextualizada con pasado y con futuro, con el personal y con el del grupo (el pueblo, la nación), como vehículo para llevar la biblioteca a lo imborrable e íntimo de la memoria.

> Para esto nos sirve la historia: para liberarnos de lo que fue, porque el pasado es un *revenant* y si no se le domina con la memoria, refrescándole, él vuelve siempre contra nosotros y acaba por estrangularnos. Esta es mi fe (Ortega y Gasset, 1970: 65).

La razón experiencial, más cercana a la razón poética, a la oral y a la ancestral, como la razón histórica a la razón científica, centra su atención en el presente, en el instante mismo, en lo que se es, se piensa, se dice y se hace ahora. Es decir, aceptando que «la vida es un gerundio y no un participio» (Ortega y Gasset, 1970: 37), se trata de un conocimiento en gerundio, un conociendo. Aquello que uno sabe por la experiencia directa de la vida, independientemente de cuál fuera esa experiencia, y que puede permanecer (en la memoria) y evolucionar desde el momento en que fue *experienciado*, sin necesidad de retrotraerse o anticiparse [#16]. Porque el ser humano se presenta como una inmensidad inabarcable que en cada instante sigue siendo inmensidad inabarcable. Con lo que resulta complicado

contar una historia o biografía con afán de objetividad y mensurabilidad, de aprehensión, que en cada instante es ya de por sí insondable [#40]. Como la raíz de la planta, la razón experiencial se dirige a la sustancia, al sustrato de la experiencia del abisal instante cuando era presente, a lo que puede seguir alimentándole, dándole uso, hoy.

> No estoy muy cierta de poder hacer de mí una biografía, a no ser esas que he hecho ya, sin darme cuenta, en mis libros y sobre todo en mi vida (…). Mas lo que resulta imposible en principio es revelarse a sí mismo, es decir, hacer eso que se llama una autobiografía, porque habría que hacerla en la forma más pura y transparente, es decir, incluyendo los momentos y las épocas enteras de oscuridad, en que uno no se está presente a sí mismo (Zambrano, 1987: 69–70).

En el pensamiento flamenco, en el jondismo, se revelan y destacan los dos momentos indispensables de la razón experiencial. Por un lado, el conocimiento de la vivencia propia, sin aspiración de objetividad; aquella de cada cual y solo cada cual, en virtud de la experiencia única irrepetible de la totalidad del conjunto de sus facetas y dimensiones, singulares como quien las experimenta. Es por ello que, desde la perspectiva epistemológica jondista, el conocimiento es «un hallazgo, y un hallazgo personal, que cada uno debe alcanzar, es decir, más que un sustantivo es un verbo (...). Al ser el saber un hallazgo, y no un conjunto de contenidos, no cabe otro maestro que la propia experiencia» (Lizcano, Moreno, 1998: 78). Por otro lado, apunta también al conocimiento que los mayores, los predecesores y antepasados [#9], a partir de sus también particulares experiencias, pueden transmitir y enseñar para la vida y la existencia, para lo de cada día; enseñanzas de naturaleza ética y política, metafísica, antropológica, teológica, estética o artística, etc. Lo que le interesa entonces al flamenco desde este punto de vista es el documento vivo. Este segundo momento está pues estrechamente relacionado con la razón ancestral. Es por ello que incluso para poder acceder a los misterios artísticos del cante jondo es necesaria la experiencia propia

conjuntamente con la sabiduría ancestral, transmitida también en presente, como señala Blas Vega: «Para escribir, saber y tratar de flamenco es necesario el estudio y análisis del documento vivo que nos proporcionan los cantaores veteranos, la participación de los ambientes íntimos del cante» (Blas Vega, 1973: 110). Remite pues a la profundidad e intimidad de la experiencia particular, de la vivencia propia; en las raíces mismas de lo que solo puede ser de uno (aunque sean transmisibles las enseñanzas que de ella se extraen):

> El flamenco como música enraizada en sus orígenes constituye el fundamento de una verdadera epistemología, que a partir de la metáfora musical, posibilita la intuición de las razones prohibidas y ocultas en las entrañas de nuestras vivencias (Ballesteros Aguayo, 2012: 151).

Tanto en la experiencia propia como en la experiencia ajena, recibida para uso propio (para poder asimismo ser transmitida con posterioridad), lo fundamental no es tanto que el conocimiento en el flamenco sea un verbo antes que un sustantivo, sino que dicho verbo se conjuga en gerundio, tal y como dice Ortega que es la vida. No se trata de un conocer; sino de un conociendo. No se muestra interesado meramente en la vida sino en el viviendo, como escribe García Chicón: «Las letrillas más famosas, las mejores por su valor estético, profundidad sentimental y por su contenido antropológico destilan la profunda filosofía del verdadero ir viviendo» (García Chicón, 1987b: 77).

En ese ir viviendo aparecen las vicisitudes propias del mundo, de la vida, y el carácter *sufriente* con que esta es experimentada, aparecen las duquelas, las penas, las fatigas [#27]. Por eso el flamenco muestra tan cruda y poéticamente la reflexión del sentimiento jondo de la tragedia de la existencia de cada cual, al tiempo que repara en que, por empatía, por inducción, tales sentimientos que provocan su reflexión pueden ser generalizados entre otros muchos *yoes*. Es a esta *mordedura de la realidad* a la que el conocimiento, desde la perspectiva del jondismo, intenta dar respuesta.

> La profundidad humana del cante determina con irresistible imperio a todos los demás valores. Por lo pronto, su inspiración no es estética ni busca tampoco la amenidad ni el entretenimiento. Se inspira en el hombre y desnudamente lo dice. Escribía Gabriel Marcel (Marcel, G.; *Filosofía concreta*, R. de Occidente) que no admitía como tema o motivo de la filosofía lo que no presentara de modo patente "la mordedura de la realidad" (Molina, Mairena, 1971: 77).

Cada sujeto necesita contestar a los envites de la cotidianeidad, pero no de forma pasiva; activamente, continuamente, inmersos en esa cotidianeidad, y necesita instrumentos para ello, como el náufrago varado en una recóndita isla desierta que ha de proveerse de las herramientas necesarias para poder sobrevivir y seguir siempre adelante. De la misma forma, la experiencialidad apunta a conocimientos necesarios para afrontar los avatares de la vida propia y obtenidos en la vida propia, con los materiales que la vida particular puede ofrecer [#4].

En tanto que (posible) filosofía popular, el jondismo, desde la razón experiencial, la razón oral, la razón ancestral y la razón poética, en último término, epistemológicamente hablando, se dirige hacia la soportabilidad de la existencia misma, de la propia, y hacia todas las cuestiones, dilemas, elecciones y reveses que la vida inflige sobre el individuo y a los que tiene que responder, lo que a su vez coincide con la descripción que hacen Zambrano y Ortega de la filosofía popular:

> El saber que nace de aquí [de la filosofía popular] es una meditación acerca del mundo y sus mudanzas, una meditación acerca de las apariencias (…). Es una meditación figurada, dramática, en la que el error, las ilusiones de nuestra mente y los engaños del mundo se van descubriendo como en un teatro, el "gran teatro del mundo", con gran sencillez. Es una forma sentenciosa, alargada, más teatral y menos picaresca del apólogo. En esta corriente de filósofos populares, de meditadores pueblerinos, de sabios de pórtico y plazuela, se ha asentado (...) el

> saber que hacía conllevable la vida y mantenía despierta la reflexión (Zambrano, Ortega, 1984: 52).

La crítica al ciencismo y las razones poética, oral, ancestral y experiencial se erigen así en fundamentos de la epistemología jondista. Concepciones encaminadas tanto a (de)mostrar la posibilidad de vías alternativas a la ciencia para la adquisición y transmisión de conocimientos adecuadas, principalmente para acceder al mundo emocional y cotidiano, íntimo, de cada cual. Presentando, además, una concepción racional de la emocionalidad, que supera la paradoja entre emoción y razón. La racionalidad, no en contraposición al mundo emocional, sino como unidad de emoción e intelección (pensamiento), ambas racionales, al modo de la dualidad onda–partícula. O al de una moneda llamada racionalidad, razón, que tiene al pensamiento por cara y a la emoción por cruz. Sin embargo, no se vislumbran argumentos suficientes como para afirmar que, más allá de expresar reflexiones filosóficas y ofrecer propuestas epistemológicas (además de muchas otras), el flamenco —como establecen Lizcano y Moreno, quienes lo consideran «como otro lenguaje especializado, al mismo título que lo son el filosófico o el científico» (Lizcano, Moreno, 1998: 76) pero con la diferencia de que «su modo de formalización característico no es la definición y argumentación (como en el discurso filosófico) ni la matematización y demostración (como en el científico) sino la versificación (métrica y ritmo), el compás y la modulación vocal» (*ibid., loc. cit.*)— pueda ser entendido como lenguaje o disciplina epistemológica. Acaso, y para esto sí que aparecen argumentos y razones, como corriente o variante de lo que podría denominarse como filosofía lega o filosofía popular.

CAPÍTULO II

LA SOLEÁ ANTROPOLÓGICA

«Esos cantes viejos,
cantes que yo escuchaba,
van sobre el tiempo, mare: de la tierra
hasta mi garganta».

(Seguiriya)

§7. Antropología y flamenco

Frente a la *epojé* del ser humano en tanto que sujeto particular protagonizada por la *ciencia rubia*, como la llama González Climent, el pensamiento filosófico flamenco atiende precisamente a este y fija lo humano como núcleo en el que centra su foco de atención. En el flamenco, ya a simple vista, es fácilmente apreciable un complejo nudo antropológico y vital desde el que se expresan, entre las otras muchas cosas que el cante jondo es capaz de transportar y manifestar, concepciones filosóficas de interés. Se focaliza en el enigma antropológico, «su misterio ha sido el *misterio del hombre*» (Arrebola, 1994: 24), y asimismo «esta cualidad sería, en el plano filosófico, su razón metafísica y ontológica» (*ibid., loc. cit.*).

> Decididamente cabe en el andaluz una mayor capacidad de vértigo humano que de vértigo cósmico. Lo humano, en toda su plástica complejidad, es el manjar apetecido por el andaluz. El cosmos en la visión del realismo mecanicista está desprovisto de azar. Es un desposeído del milagro genesíaco. La ciencia rubia lo ha desnudado, lo ha desprovisto de interés vertiginoso. El cosmos es materia clasificable. Es la filatelia que podría guardarse en el British Museum (González Climent, 1964: 354–355).

Y aún de manera más concreta, como centro mismo del haz de luz de interés jondista que alumbra a todo lo humano, se focaliza de forma concreta en lo más arcano de dicho enigma; en su interior. Intimidad que como tal solo puede ser experienciada y expresada en primera persona; a pesar de que pueda también ser (com)padecida. La clave está en lo que cada ser humano individual tiene de individual. Es por ello que dice Arrebola que «el flamenco es del hombre, payo o gitano, porque el hombre al cantar está historiando su propia vida, tratando de liberarse de su propia pena o alegría, esto es, toda la realidad vivencial y existencial que pesa sobre el ser humano» (Arrebola, 1994: 21). Es decir, el sujeto que se conjuga en gerundio y que expresa su propio ser y a sí mismo como narración. Un ser humano cuyo ideal antropológico se sustenta en la naturaleza,

en una metáfora vegetativa en virtud de la cual se estructura todo el entramado simbólico a través del que se exponen reflexiones y concepciones filosóficas en las que la persona concreta, como meollo específico del jondismo, de la que se destaca lo jondo de su intimidad interior particular, se identifica con el árbol que crece en la tierra. Una tierra fertilizada por la historia, capaz de integrar —catalizando la muerte, el pasado, lo que ya no está— cuantos elementos han caído sobre ella, ha depositado el tiempo, para transformarlo en *sustratum*. Árbol que crece en tierra fértil sobre un rico sustrato del que se nutre a través de las raíces, que son las que le anclan en la tierra. Raíces que son pasado, y raíz que es madre, quizás la gran figura a lo largo de su historia. Una madre de carne y hueso y una madre trascendente: una madre mortal que es inmortal, profanamente sacra. Marcándose así dentro del gran y complicado conjunto de lo humano, lo dos grandes protagonistas antropológicos del arte jondo: individuo particular y progenitora.

§8. Individualismo, fundamento filosófico jondo

La cuestión del individualismo supone uno de los pilares básicos de toda la construcción filosófica del flamenco. La llamada al sujeto individual, a la persona concreta, al individuo humano en tanto que singular, subyace y está presente en la práctica totalidad de facetas y planteamientos de la reflexión que esta manifestación expresa.

Precisa María Zambrano: «La persona es algo más que el individuo; es el individuo dotado de conciencia, que se sabe a sí mismo y que se entiende a sí mismo como valor supremo, como última finalidad terrestre» (Zambrano, 2003: 421). Prestando atención a las definiciones que la Real Academia de la Lengua ofrece de las nociones de individuo[48] , sujeto[49] y persona[50], a saber, «cada ser

[48] ‘Sujeto’ (2015); en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=YgC4A98.
[49] ‘Individuo’ (2015); en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=LQCSlDx.
[50] ‘Persona’ (2015); en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=SjUIL8Z.

organizado, sea animal o vegetal, respecto de la especie a que pertenece», «soporte de las vivencias, sensaciones y representaciones del ser individual», e «individuo de la especie humana», respectivamente, se puede afirmar que toda persona es un sujeto y todo sujeto es un individuo, aunque no todo individuo sea un sujeto, ni todo sujeto, una persona. Por tanto, hablar de una persona como individuo o sujeto, en último término, no supone ninguna falacia sino un grado de especificidad. Hecha esta precisión terminológica, hay que señalar igualmente que no son pocos los argumentos que se pueden encontrar a lo largo y ancho de la historia de la flamencología tanto a favor como en contra del carácter individualista del flamenco. Aunque son muchos los autores que lo destacan y ponen en primer plano, otros niegan que el flamenco pueda ser considerado como tal; especialmente sobre la base de dos argumentos: que el cante jondo es un acto de comunicación colectiva, y que expresa sentimientos universales, compartidos por todos los seres humanos. Y aunque no se puede afirmar que estos argumentos sean falsos, lo cierto es que en ningún caso invalidan el individualismo que aflora en el jondismo. Gran parte del problema estriba en que «[the concept of] Individualism is still used in a great many ways, in many different contexts and with an exceptional lack of precision»[51] (Lukes, 1971: 45). Es decir, de forma general se niega el carácter individualista del flamenco sin especificar el significado de individualismo. Partiendo de la proposición verdadera de que en el jondismo no hay (con relevancia, no en absoluto), dependiendo del autor, bien sea solipsismo, egoísmo, psicologismo, subjetivismo, personalismo, ni características de individualismos metodológico, nominativo, o político, etc., se concluye directamente con la negación del individualismo. Esto es: en el flamenco no hay solipsismo, por tanto, no es individualista. Aunque en esta implicación el antecedente sea verdadero, es decir, que en el flamenco no hay solipsismo, esto no implica el consecuente; o lo que es lo mismo, el entimema incurre en paralogismo. La otra parte del problema se encuentra en la

[51] «[El concepto de] individualismo se usa todavía de muchas formas, en muchos contextos diferentes y con una excepcional falta de precisión» (Lukes, 1971: 45).

indiferenciación en el marco de interpretación entre el flamenco como objeto filosófico (y científico–académico) y la filosofía como sujeto del flamenco. Es decir, la distinción entre el discurso en torno a él, y el discurso transmitido por él. Son variadas las formas de individualismo posibles o registradas como corrientes de pensamiento a lo largo de la historia —según afirma Lukes, el individualismo es una tendencia filosófica del siglo diecinueve—, algunas de las cuales son tan parecidas entre ellas que llegan a confundirse, y otras, incluso, se presentan antitéticas. La cantidad de posibles variantes es tan grande que calificar un sujeto u objeto de individualista sin más, y no decir nada, viene a ser casi lo mismo. Así, desde la confrontación de los distintos tipos de individualismos con el del jondismo, se pretende delimitar con exactitud el significado de este desde el punto de vista filosófico flamenco. Por un lado se encuentran las que pueden ser consideradas como formas de individualismo aunque no se llamen así, como el solipsismo, el egoísmo o el subjetivismo. El solipsismo se basa en la reducción de todo lo existente a la conciencia propia. El egoísmo, por su parte, ha sido frecuentemente empleado con el mismo significado de solipsismo, con la diferencia de que el primero puede ser entendido como un egoísmo práctico, mientras que el solipsismo se definiría como egoísmo teórico. Según Schopenhauer, el segundo «considera meros fantasmas todos los fenómenos excepto su propio individuo» (Schopenhauer, 2009: 156), y el primero «solo considera la propia persona como realmente tal, mientras que todas las demás las ve y trata como simples fantasmas» (*ibid., loc. cit.*). El subjetivismo, finalmente, afirma que la validez de un juicio se limita al sujeto que juzga, lo que niega la posibilidad del ángulo intersubjetivo[52]. Se trata por tanto de una forma de individualismo gnoseológico. Partiendo de estas significaciones y analizando el flamenco, es posible concluir que no se puede calificar a este como solipsista o egoísta. Ni a nivel jondista, ni a nivel artístico o poético,

[52] «Si las condiciones particulares de un sujeto no coinciden con las de otros sujetos no se desemboca en un punto de vista intersubjetivo, sin el cual se supone que no se puede alcanzar objetividad. El subjetivismo es por ello equiparado al relativismo, y especialmente al relativismo individualista» (Ferrater, 1998: 3392).

ni mucho menos a nivel social o cultural[53]. Tanto el flamenco en general, como el jondismo en particular, desemboca constantemente en la intersubjetividad, la tiene como afluente y nace de ella[54] [#116]. Así pues, tampoco es posible decir que, filosóficamente, el flamenco sea un subjetivismo (aunque sí subjetivo[55]). Se puede descartar entonces del jondismo la presencia filosófica de solipsismo, egoísmo, o subjetivismo. En cuanto a las modalidades llamadas individualismo, también hay un buen número de tendencias diferentes, y que a menudo suelen mezclarse. Se pueden distinguir, según la clasificación de Loewe, el individualismo metodológico, que afirma que todos los fenómenos sociales pueden ser descritos a partir de las decisiones y comportamientos, esto es de las actuaciones, de los individuos; el individualismo ontológico, que no solo sostiene que

---

[53] Se puede señalar otra vertiente que algunos consideran como una forma de individualismo, el personalismo. Se presenta como una corriente que postula una visión trascendente de la vida, la esencia religiosa del ser humano y la primacía de los valores morales (ciertos valores morales concretos). Unos breves fragmentos de 'El concepto de persona humana en la tradición cristiana y su progresión hasta el personalismo' de Buriticá definen a la perfección esta corriente tan alejada del jondismo: «Se ha acuñado el nombre de personalismo a una corriente de pensamiento, más que a una escuela, identificada abiertamente con la fe católica y que busca reconsiderar el valor de la persona y que deja entrever, en primer lugar, la crisis de la humanidad por las quimeras de sus progresos y el abandono de los fundamentos íntimos de la persona por el espejismo de los resultados. (…) Se dice de una persona que es aquella que tiene la capacidad para creer. (…) Es desde la relación donde se encuentra la identidad del ser humano. De un modo fundamental, la relación que define y orienta la verdadera identidad es la relación con el Ser Trascendente, con quien el hombre establece un diálogo definitivo y que lo abre a sus múltiples posibilidades, para responder de manera adecuada a los desafíos propios de su condición» (Buriticá, 2014:481–491). Además, el personalismo puede ser considerado como una corriente fuertemente contraria al panteísmo, una característica radicalmente opuesta al jondismo.

[54] En este sentido, afirma Martínez Hernández: «El cante jondo es la más radical negación de cualquier forma de solipsismo, no permite el aislamiento de la interioridad, ni una emoción espiritual que no sea a la vez física; tampoco concibe un espectador impasible, pues en cualquier caso se es actor, ya sea cantando, ya sea tocando, ya sea escuchando, animando y jaleando. El ideal de una vida verdadera exige la exteriorización de la interioridad, la exposición pública de las emociones, la narración de penas, fatigas y duquelas, la comunicación de las pasiones, la fraternidad de los sentimientos» (Martínez Hernández, 1993: 52).

[55] Resulta imprescindible aclarar bien el sentido de esto para evitar equívocos y dada la multiplicidad de sentidos que posee el arte jondo. El flamenco, en general, como manifestación poliédrica podría: ser subjetivo y encontrarse en él subjetividad por todos lados, o no; encontrarse subjetivismo en algún aspecto concreto (en cante, baile, toque, moda, lírica, etc.), o quizás en su estudio y crítica (siendo estas también dos cosas diferentes); ser subjetivo el jondismo, quizás también subjetivista, o simplemente interpretada en la exégesis como subjetiva o también como subjetivista. También podrían ocurrir todas a la vez, o solo algunas, etc. Sin embargo, en este epígrafe concreto se plantea la posibilidad de individualismo desde el punto de vista de la filosofía como sujeto del flamenco, es decir, en el jondismo.

estos fenómenos mencionados pueden ser reducidos a las acciones de los individuos, sino que la existencia de aquellos estriba en estos; el individualismo nominativo, que apunta que el individuo es el legitimador normativo de una estructura social; y el individualismo político, en el que la sociedad es el resultado de la defensa de los derechos y de las libertades de los individuos. Ninguna de estas formas de individualismo se acercan tampoco al pensamiento jondista; aunque con matices, como veremos dentro de unas líneas. Por otro lado, se pueden encontrar clasificaciones nacionales, entre las que destacan, habitualmente, el individualismo británico, el francés y el alemán. Así, el individualismo británico, según la perspectiva de Hayek, se caracteriza por explicar la organización social como resultado de las actuaciones imprevistas e irracionales de los individuos, frente al francés, de origen cartesiano y racionalista, y que comprende que el orden social no responde a un movimiento irracional sino a una suerte de plan deliberado de los individuos que componen dicho orden social. Igualmente, estos términos están lejanos del jondismo. Sin entrar en las diatribas de la flamencología genealógica acerca de si es el flamenco una creación puntual de origen romántico, o si se configura en tiempos del romanticismo con elementos del pasado, o si el romanticismo le presta (o el flamenco toma de este) un buen puñado de características que ha sumado eclécticamente a las muchas distintas de diferentes épocas y culturas, lo cierto es que la presencia de elementos románticos en el cante jondo, y la influencia de aquel sobre este está fuera de toda duda. En el temprano individualismo alemán, al contrario del británico y el francés, y tal y como lo define Lukes, sí que se vislumbran similitudes respecto al individualismo jondista. Según este, el individualismo germano se basa en la idea romántica de la *Individualität* (individualidad), es decir, la unicidad, la originalidad, la *Eigentümlichkeit* (peculiaridad), el individuo destinado a realizarse sí mismo:

> The [german] individualism was «the individualism of difference, with the deepening of individuality to the point of the

> individual's incomparability, to which he is *called* both in his nature and in his achievement». The individual became «this specific, irreplaceable, given individual» and was «called or destined to realize his own incomparable image»[56] (Lukes, 1971: 55)[57].

El culto al genio creador como arquetipo de la individualidad aparece de manera nítida en el flamenco. No hay más que darse cuenta de que una gran parte de variantes, estilos y palos, en una característica peculiar, llevan por propio el nombre de sus creadores particulares (s*oleá de la Serneta*, *seguiriya de Curro Dulce*, *tangos de la Repompa*, *fandangos de Rengel*, *cantiñas de Pinini*, *pregón de Macandé* y un larguísimo etcétera). El genio, además, según la definición que hace de este Feuerbach, refleja y es expresión de la concepción epistemológica jondista: «El genio es el saber inmediato, el saber sensible. Lo que el talento únicamente tiene en la cabeza, el genio lo lleva en la carne y en la sangre; es decir, lo que para el talento todavía es un objeto (*Objekt*) del pensar, para el genio es un objeto de los sentidos» (Feuerbach, 1976: 92).

> [The german idea of individuality begun] as a cult of individual genius and originality, especially as applied to the artist, stressing the conflict between individual and society and the supreme value of subjectivity, solitude, and introspection[58] (Lukes, 1971: 55).

Este culto al genio en el cante jondo no tiene un origen, fin o justificación filosófico–flamenca; en cambio, interpretado como objeto (artístico, científico, etc.) sí que aparecen en él estas características más cercanas a las románticas: es decir, no como

---

[56] Simmel, G. (1917); 'Individual and Society in Eighteenth –and Nineteenth– Century Views of Life: an Example of Philosophical Sociology', en *The Sociology of Georg Simmel*, tr. and ed. K. H. Wolff (Glencoe, Ill., 1950), pp. 78–83.

[57] «El individualismo [alemán] era "el individualismo de la diferencia, con la profundización de la individualidad hasta el punto de la incomparabilidad del individuo, al que se le llama tanto en su naturaleza como en su logro". El individuo se convirtió en "este individuo específico, irremplazable, dado" y fue "llamado o destinado a realizar su propia imagen incomparable"» (Lukes, 1971: 55).

[58] «[La idea alemana de individualidad] comenzó como un culto al genio individual y a la originalidad, especialmente cuando se aplicaba al artista, enfatizando el conflicto entre individuo y sociedad y el valor supremo de subjetividad, soledad, e introspección» (Lukes, 1971: 55).

reflexión de la estética, pero sí en su configuración estética. Al confrontar este individualismo alemán, con el del jondismo, comienzan a aparecer diferencias. Por un lado, y aunque también en el flamenco se marque, como en el individualismo alemán, el conflicto entre individuo y sociedad, en ningún punto llegan los planteamientos filosóficos jondos a proclamar el valor supremo de la subjetividad (ni de la soledad o la introspección). Aunque tiene como núcleo la subjetividad (y también la soledad y la introspección), no supone, sin embargo, ningún tipo de ordenamiento: la interioridad personal no es tratada como una cuestión de valor (ética, política o económica), ni como método, sino que es tratada como una experiencia inevitable [#144], como un hecho insoslayable en el que fija la mirada. Así, «the personal *individualism* of the early Romantics very soon became transformed into an organic and nationalistic theory of community»[59] (Lukes, 1971: 56). Una transformación que, a pesar de lo que hayan querido ver algunos estudiosos en el flamenco, en el jondismo no aparece prácticamente por ningún lado: no existe el paso, como en el caso alemán, al idealismo.

Ninguna de estas teorías individualistas (metodológica, ontológica, nominativa, política, británica, francesa, alemana, solipsismo, egoísmo, o subjetivismo) se ajustan a la importancia otorgada a la comunidad, al grupo, a la intersubjetividad y la comunicación por parte del arte jondo. Dejan fuera dos notas características y definitorias: la participación colectiva del duende y el rito flamenco. Este es el gran argumento de quienes niegan que el flamenco pueda ser caracterizado como individualista: la importancia del otro, de los otros, en la configuración ontológica de este, y sin los que sería, aunque siguiera llamándose igual, otra cosa completamente distinta a lo que ahora es. Solo el llamado individualismo ético[60], en el fondo una forma de individualismo

[59] «El individualismo personal de los primeros románticos se transformó muy pronto en una teoría orgánica y nacionalista de la comunidad» (Lukes, 1971: 56).
[60] Afirma Javier Muguerza respecto al pensamiento de Ernesto Garzón Valdés sobre las reflexiones de este en torno a la relación de las decisiones éticas entre grupo y sujeto

legitimador, sí se asemeja en este aspecto al individualismo jondista. Aunque hay también diferencias notables: especialmente de perspectiva. Porque es justamente en el enfoque donde parece estribar la clave del galimatías acerca de la cuestión del individualismo flamenco como característica propia. Por un lado, si aceptamos la definición de Loewe de individualismo como «la preeminencia del individuo por sobre el todo social» (Loewe, 2017: 1), no es posible decir que tal idea aparezca en la filosofía flamenca. Pero si se introduce en la ecuación el enfoque, y se significa el individualismo jondista como la preeminencia temática del individuo sobre el todo social, la cuestión cambia. Se puede decir así que, primeramente, el jondista es, por un lado, un individualismo temático, pues como afirma Arrebola, «el centro gravitatorio [del cante] es el hombre interior con sus sentimientos elementales de amor, odio, esperanza, desesperación, temor, alegría...», (Arrebola, 1988: 27). Es decir, lo que al flamenco le interesa, como tema, desde un punto de vista filosófico, es el ser humano en tanto que persona individual. Individual que no aislada. En el cante, el grupo, tanto desde el aspecto de rito, como desde el ángulo de la comunicación intersubjetiva y participativa es fundamental. Sin que resulte definitivo qué sea anterior, o quién o qué es consecuencia de qué o quién, aceptada la pertenencia a la comunidad, el individualismo temático jondo se centra justo en lo individual de los sujetos que la conforman. Tanto es así que, en último término, y por contra de la evolución del temprano y romántico individualismo alemán, el grupo acaba siendo un elemento del individuo antes que el individuo un elemento del grupo: el proceso (filosófico) identitario es completamente el inverso. En el jondismo, la raza, la clase, la patria, el gremio, la congregación, el pueblo, es decir, los grupos identitarios aparecen siempre como cualidades que definen como individuo

individual: «El poder de decisión individual confiere al individuo, éticamente hablando, "todo el protagonismo", lo que permite defender un individualismo ético "por contraposición a cualquier tipo de versión holística o comunitarista de la ética" (…). La manifestación más relevante del individualismo ético es "la capacidad del individuo para negarse a aceptar los acuerdos mayoritariamente consensuados" cuando así se lo exija su conciencia, cosa que el individuo lleva a cabo haciendo uso de su autonomía moral y convirtiéndose de esta manera en disidente (Muguerza, 1995: 134).

particular a este. En tanto que parte de uno mismo, son de hecho alabados y defendidos. Pero no en tanto que el *probe*, o el gitano, o el alosnero, o el cristiano se sientan un eslabón cualquiera y reemplazable de una maquinaria superior, sino en tanto que estos grupos, a los que el individuo pertenece, son parte integrante de la caracterización individual y particular de la persona concreta que cada uno es. Por tanto, desde este punto de vista el sujeto no es un mero elemento de uno o varios conjuntos que anulan la individualidad propia, es decir, el individuo no queda alienado en el grupo[61]. Pero no se trata de un enfoque meramente antropocéntrico. Porque aunque es cierto que el ser humano es el nudo gordiano temático del cante jondo, no lo es el Humano (con mayúsculas, idealmente), sino la persona interior con sus particulares emociones [#122]: «El individualismo andaluz mira hacia dentro y solo sabe observar la vida por refracción de sus propias aristas. La filosofía jonda aparece, pues determinada por las características de ese individualismo» (Caba Landa, 1988: 175).

Pues el jondista es además un individualismo novedoso respecto a su fundamento: mientras la gran mayoría de tendencias individualistas se configuran como propuestas y respuestas éticas, políticas, gnoseológicas y epistemológicas, ontológicas o económicas, el filosófico–flamenco se fundamenta en lo jondo, es decir, en el mundo interior de cada cual. Se funda en la emoción, en la vivencia, en la experiencia del encuentro con el otro y con el mundo desde la primera persona del singular, en los sentimientos. Aunque no puede ser calificado estricta y meramente como sentimental, puesto que no trata ni del sentimiento en general, ni de los sentimientos particulares en general, ni de los sentimientos particulares de un individuo ideal. Se centra en los sentimientos que provocan en cada cual lo que a cada cual le pasa. En lo que un *yo* experimenta, siente y piensa, es decir, en todo aquello que le pasa: en lo que padece, pilar temático en torno al ser humano del flamenco. Se puede así definir el

---

[61] Cfr. Infra, §18.

jondista, además de temático, como un individualismo pasional. La pasión del individuo en tanto que persona particular concreta (pero en, desde y ante el mundo) ya que, como afirma Navarro Moreno, «solo son posibles [las pasiones de cada persona] desde la propia identidad irreductible de cada yo concreto» (Moreno Navarro, 1996: 31). Un individualismo de la pasión que lo es justamente también de la com–pasión[62]. De la misma forma que el individualismo ético, el pasional jondo comprende la particularidad desde un aspecto relacional, pues el pasional, el jondo, al igual que «el individualismo ético bien entendido» (Muguerza, 1995: 152), en ningún caso «opone obstáculo al acceso desde la autonomía a la universalidad a través del reconocimiento mutuo de los individuos y la solidaridad entre ellos» (*ibid.*, *loc. cit.*). A este respecto, en sendas, digamos, corrientes individualistas, está presente el ideal ecléctico de superación de la dicotomía o tensión entre autonomía y universalidad, que

> (…) es la tensión que, por lo menos desde Kant, parece registrarse entre la aspiración de la ética a legislar para todo hombre —en eso estriba la *pretensión de universalidad* de las leyes morales— y la aspiración de cada hombre a constituirse en un legislador, que es otra forma de referirnos a su *exigencia de autonomía* en tanto que sujeto moral (Muguerza, 1995: 135).

Superación que no invalida en ninguna de las dos propuestas el primado de autonomía que ambas conllevan. Puesto que, de igual manera, tanto en el ético como en el pasional, «el asunto se traslada de las manos del Hombre con mayúscula, que, por no tener, tampoco tiene presumiblemente manos, a las de los hombres en plural y con minúscula» (Muguerza, 1995: 137). Del mismo modo, «los cantes son de manera general individualistas, demasiado intimistas, demasiado preocupados de su existencia cotidiana para elaborar una filosofía que

[62] Puesto que cualquier individuo «es siempre un "individuo en relación" [Ródenas, P. (1990); 'Comunípolis o el tránsito del contrato a la comunidad', en *Comunidad y utopía (ensayos históricos, éticos y políticos)*, pp. 173–184. Lerna: La Laguna] (…) [estos] se hallan siempre comunitariamente situados, de suerte que sus puntos de vista morales habrán de confrontarse, sea para coincidir o para discrepar de ellos, con los sociohistóricamente vigentes en la comunidad de turno» (Muguerza, 1995: 150).

sea un conjunto de teorías sobre los seres y las cosas» (García Chicón, 1987a: 81). Sin embargo, quizás en tanto que uno ético y el otro pasional, difieren en la consideración de la universalidad. A pesar de que ambos tienen en cuenta que «del primado de la autonomía, por lo demás, no tiene por qué seguirse la irrelevancia de la universalidad», para el ético esta es «una aspiración a la que en modo alguno cabe renunciar» (Muguerza, 1995: 138), mientras que la universalidad de lo pasional, lo emocional y lo sentimental, es reconocida a modo de axioma como parte consustancial de la persona en tanto que persona, es decir, ni puede ni no puede renunciar o dejar de renunciar: da por hecho que todo otro siente pena, alegría, sufrimiento, etc., porque son universales de cualquier sujeto emocional, cuanto más del ser humano [#85]. Y de esta universalidad, relacional y compasiva, el pensamiento jondo se centra en la experiencia particular, única e irrepetible, transmitida como individual, en forma de posible com–pasión, en la que la expresión de la experiencia individual del universal hace emerger el sentido del universal al que las experiencias particulares de los universales de los demás individuos también se adecua: «Y aquí, el cante... Cada individuo un ojo diferente y un oído distinto y un sentido propio de la humanidad. Cada individuo, expresión de un mundo en el Universo» (Infante, 1980: 153). Un universo, el pasional, el interior de cada uno, que es experimentado de manera singular, pero es siempre un universo compartido, ya que «hasta la más personal de las desgracias personales encuentra causas y motivos en la colectividad: dividida y enfrentada, libre y esclava bajo el mismo sol y la misma muerte que a pesar de ser tan absolutas nunca significaron lo mismo para todos» (Ortiz, 1973: 591). Es verdad, pues, «que la tragedia casi siempre es plural. Pero en el cante se expresa en primera persona. Por supuesto, desde el suceso trágico del cante se proyecta el drama colectivo» (Grande, 1979: 174). En tanto que la pasión, la vivencia de la interioridad de cada uno, solo puede ser experimentada desde la unicidad de cada sujeto, su interés no se fija en esos universales humanos respecto al ser humano, como idea, sino al ser humano individual, material —«en lo jondo triunfa el yo. Se canta en primera persona porque se siente en primera persona» (Perujo, 2006: 101)—,

cabe decir del individualismo jondista que se trata de una *idiología* (*ἴδιος*, propio) antes que de una ideología. Se centra, por tanto, en la vivencia particular de problemas y sentimientos elementales ya que «todas las grandes fuerzas humanas, aun cuando se despliegan de forma exterior, son imaginadas en una intimidad» (Bachelard, 2006: 13); o como también afirma Molina:

> Las [coplas] primitivas trascienden problemas y sentimientos violentamente elementales: los que corresponden a hombres sin otra cultura que la que llevan en la sangre. Por eso abundan los eternos temas del amor y la muerte, la madre, la miseria, la cárcel, la injusticia, la desesperación, el hambre, el fatalismo (Molina, 1985: 49)[63].

Cuestiones universales vividas en primera persona y compartidas en primera persona, con otras primeras personas a las que corresponde una intimidad e interioridad particular y una vivencia propia de dichas fuerzas emocionales humanas también universales, a las que solo puede acceder uno mismo.

> Idea inicial de su actividad filosófica préstala ese deseo tremendo del andaluz en el sentido de convivir el íntimo sentimiento humano de los demás. Está atenido a una imperiosa necesidad del prójimo, pero sin sentido social, solo con desaforada apetencia humana. Le fascina la posible participación en la intimidad esencial de lo ajeno. Solo a Dios cabe tamaño privilegio (González Climent, 1964: 353).

[63] Atendiendo meramente al contenido de las coplas, y en cuanto núcleo temático fundamental, Cansinos escribe: «El andaluz de la copla habla como individuo aislado y solo (…). En general, se siente solo, solo en el mundo. Es el último átomo de un material étnico majado en el matraz de la historia; es un grano de arena (…). En ella [en la copla andaluza] el individuo aparece desligado de todo, hasta de la familia, vuelto a poner en estado de naturaleza, dando la espalda a todo —jerarquías, honores, dinero, saber, todos los valores creados por la civilización— en una actitud lírica, que sería definitivamente ascética si el amor a la mujer no mantuviese todavía una última relación con el mundo (...) ese último cable con la tierra firme» (Cansinos, 1985: 205–207). No son pocos los autores que negarían tajantemente tal afirmación. Sin embargo, no está lejos de la realidad entender que si bien el flamenco se expresa en familia, si bien en el contenido de las letras aparece el grupo, lo cierto es que la gente que se dice en el cante cantando, el que en la *triúnica choreia* flamenca es reflejado, no habla desde y en grupo, sino para el grupo.

El flamenco, desde el punto de vista de la filosofía como sujeto de este, desde el jondismo, planta su bandera en la experiencia particular de sentimientos y emociones desatadas en esas fuerzas universales como el amor, la muerte, la alegría, la angustia, los celos, el sufrimiento, etc. Justo en este punto se encuentra el individualismo filosófico pasional jondo. Y por el cual se presenta asimismo como temático. Por esto, es lícito afirmar que «[el cante] es sobre todo una aventura en soledad, una búsqueda personal e interior de emociones e incluso de ideas que, sobre ciertos carriles de ritmo y melodía, va a echar fuera el cantaor» (Quiñones, 1971: 158), de tal forma que se puede decir que «la letra y la música no son más que los puntos de partida de una exploración o un paseo absolutamente personales y subjetivos» (*ibid.*, *loc. cit.*). Aunque no solo la letra y la música; también el tercer elemento de la *triúnica choreia* flamenca, el baile, como destaca García Chicón:

> Desde Osio[64], que rezaba en singular, hasta el último andaluz son —somos— todos individualistas. (...) Los bailes andaluces y gitanos son rabiosamente individuales e insolidarios. El flamenco es tremendamente individualista. Aquí no hay penas colectivas y alegrías comunes. Se habla de mi pena, tu amor. Las letras del poeta pueden expresar de una manera genérica e indefinida estos sentimientos comunes, pero cuando los adopta el pueblo o los crea el pueblo siempre aparece con el sello de lo particular, de lo personal, de lo individual (García Chicón, 1987a: 185–186).

Esta idea de particularidad, de singularidad personal, esta búsqueda y manifestación individual no es solo, a pesar de que algunos autores han intentado demostrar lo contrario, propiedad de la flamencología; es decir, no se trata de una mera noción interpretativa, a posteriori. Algunos grandes cantaores han expresado a lo largo de la historia el mismo pensamiento, como el Lebrijano, cuando dice: «El cante es para mí sobre todo una expresión

[64] Osio de Córdoba (Córdoba, 256–357), obispo, Padre de la Iglesia y filósofo cordobés, que ha pasado a la historia, entre otras cosas, por ser el elegido para presidir y dirigir el Primer Concilio de Nicea (junio del 325).

individual» (Carrillo Alonso, 1978: 263). O igualmente el almeriense Pepe Sorroche:

> Podría decir que mi cante empieza y vive en mí, porque el sentimiento de lo flamenco se ha desarrollado en mí por mis propias experiencias vividas desde que tengo una conciencia clara de lo que significa esto. De aquí que en todos los actos de mi vida esté presente el cante; siempre lo he considerado algo mío, mi propia vida (Carrillo Alonso, 1978: 268).

La cuestión del sello personal aparece incluso en algo tan fundamental como el lenguaje, y resulta llamativo. Pues a pesar de que el flamenco se presente como un desatado torrente comunicativo, la individualidad llega incluso a dibujar trazas de lenguaje privado que no solo no suponen una traba para la comunicación sino que es capaz además, y gracias entre otras cosas a que su expresión filosófica se realiza mediante una razón poética, de dotar de aún más sentido y matices el mensaje expresado.

> Cada cantaor tiene, además de sus propios rasgos de pronunciación, un vocabulario particular, que de forma intuitiva introduce en las letras de las coplas durante la interpretación de los cantes. Y es que las letras de las coplas están en función del cante y del cantaor (Ropero, 1983: 29).

Por esto, como señala Cansinos, se puede afirmar que, al menos desde el punto de vista filosófico, «la copla andaluza es la voz del individuo» (Cansinos, 1985: 40). Podría, como de hecho ha sucedido, llegar a interpretarse que las referencias a la interioridad del sujeto es más un rasgo existencialista que individualista; la llamada al mundo interior del sujeto y a las fuerzas que en él desatan, han llevado en más de una ocasión a interpretar el jondismo como una forma de pensamiento existencialista [#91]. Sin embargo, como señala Perujo, no solo, que también, en la cuestión de la intersubjetividad, sino, sobre todo, en la del sino, existencialismo y jondismo se manifiestan como opuestos: el fatalismo flamenco

descarta la posibilidad de que sea considerado existencialismo (aunque pueda albergar algunos rasgos similares con dicha corriente filosófica):

> El existencialismo esgrime un yo que se examina por dentro y que reivindica la libertad. En esta segunda letra[65] precisamente se apela a la libertad, convirtiéndola en un valor máximo para nuestra vida. Ambos cuestionamientos materializan la centralidad del pensamiento existencialista. (...) Si bien en lo relacionado a la exaltación del yo como el nudo gordiano de la existencia y a la proclamación de la libertad como un motor imprescindible para la acción, el existencialismo y el flamenco comparten un evidente denominador común (...) mientras los existencialistas sacrifican la moralidad, la desmienten, la detestan y la condenan porque atenta contra la natural subjetividad humana, el artista flamenco no es independiente de su entorno y de los esquemas morales que operan en el seno del colectivo social al que pertenece. (...) No obstante, el existencialismo, como el flamenco, reivindica la acción individual como el método epistemológico más adecuado para llegar a la verdad. Un pronunciamiento que, en el caso de los existencialistas, lleva incluso a la indiferencia del razonamiento sistemático y que, como ocurre con los mencionados Kierkegaard y Nietzsche, consideran la elección de diálogos, parábolas y demás recursos literarios el mejor utillaje retórico para expresar y fundamentar sus reflexiones filosóficas. (...) Además, en el flamenco pervive una noción fatal de nuestro destino cuyos esquemas definitorios se asientan en las antípodas del pensamiento existencialista, pues esteriliza por completo la influencia de nuestra libertad de elección, aportando una visión del mundo por medio de nuestra acción particular (Perujo, 2006: 22–23, 39).

Algunos autores, como los hermanos Caba, llegan incluso a afirmar que el individualismo de los flamencos, la excentricidad, la soledad, la dejadez, el sello particular, la indumentaria[66] pueden ser incluso reflejo del carácter filosófico del flamenco y de los flamencos, en el fondo, para ellos, filósofos también. De ahí el parecido en el *look*, las formas o la aspiración individualista.

[65] «Yo perdí la libertad/ la prenda que más quería;/ ya no puedo perder más/ aunque perdiera la vía».

[66] «Desde hace siglo y medio el término flamenco viene siendo aplicado también como adjetivo elogioso para definir esas individualidades que se destacan de la masa por su temperamento abierto, generoso, rebelde y fanfarrón» (Lafuente, 2005: 24).

> El filósofo, símbolo de las individualidades recias, en tanto que vive de su propio espíritu, inmerso en un cosmos interior (todo pensar profundo es un pensar en sí mismo) ha sido siempre pintado con un arbitrario indumento de suntuaria despreocupación (es decir, lo opuesto a la servidumbre de la moda); y como un espíritu abrevado en la soledad, con estilo propio y propensión a la paradoja (es decir, lo contrario al sentido común) y con una irreductible tendencia a la insociabilidad que es el signo de lo egregio frente a la masa (Caba Landa, 1988: 130).

Es necesario señalar que según el punto de vista de algunos flamencólogos, este individualismo, bien sea por una pérdida de autenticidad del flamenco, por su condición de espectáculo de masas y negocio, por mera evolución, por un cambio paulatino en su comprensión filosófica, y esto es algo en lo que coinciden cada vez más entendidos y desde no hace poco tiempo, paulatinamente se va difuminando, va tornando y adquiriendo nuevos matices, en el que el individuo en primera persona deja de ser tal para convertirse en personaje, es decir, va tornando de autobiográfico a teatral[67]. Sin embargo, parece que estos matices o nuevas maneras responden, al menos por el momento, a una cuestión más de forma que de fondo. Continúa hoy siendo el sujeto particular, especialmente, como escribe Carrillo Alonso, el olvidado, el que está en cualquier lugar de Andalucía (bajo la consideración del flamenco como elemento andaluz), el núcleo central del arte jondo.

> [Andalucía] es sueño y realidad del individuo que se cree ser y no es, del individuo que se ríe, gesticula y sueña mundos irreales transitorios para no ser real; es el ardor de la imaginación y el alma de niño que llora sus juguetes perdidos por medio del grito. Y todo esto, en definitiva, está expresado en el cante. Es, pues, algo que hay que tener en cuenta a la hora de explicar el significado del

[67] «Por decirlo de alguna manera, hemos pasado de la vivencia expuesta a la vivencia supuesta, del yo vivido, al yo vivificado. Se continúa cantando en primera persona, pero en el arte que aflora por medio de la interpretación no enfatiza ya el entramado de una experiencia hiriente y opresiva. No es el relato de las vivencias propias. No es un autorretrato, como antes. No es el yo vivido quien se manifiesta, es un yo ajeno vivificado por medio del flamenco» (Perujo, 2006: 111).

> concepto flamenco. Pero con la advertencia necesaria, quizá, de que si bien en su formación el cante flamenco está ligado a ese famoso *triángulo del cante* [baja Andalucía, según distintas teorías], hoy su localización se tiene que hacer en torno al individuo olvidado. Y este individuo existe en cualquier rincón de Andalucía donde hay un sentir que condicione grandemente la vida del hombre (Carrillo Alonso, 1978: 69).

En este caso, aunque la geografía sea determinante, como muchos intérpretes, entendidos, aficionados y estudiosos[68] reconocen y afirman, en la configuración de la manifestación flamenca, el eje siempre permanece en la persona individual y concreta en un espacio y tiempo determinados.

§9. La *materidea* de tierra

En el jondismo, por tanto, el individuo que experimenta universales (en este caso emocionales y experienciales, antropológicos), los comunica, los comparte y compadece, y en ello estriba su componente que más bien pudiera ser llamado intersubjetivo que social, puesto que no aparece como elemento o eslabón de un sistema mayor, desde una conciencia grupal, como en el caso de los animales (manada, rebaño, piara, jauría, enjambre, colonia, etc.). Su modelo simbólico antropológico está más cercano al árbol, a la planta; el suyo es vegetativo [#134]: «La unión del hombre con la tierra no es aquí [en Andalucía] un simple hecho, sino que se eleva a relación espiritual, se idealiza y es casi un mito. Vive de su tierra no solo materialmente, como todos los demás pueblos, sino que vive de ella en idea y aun en

[68] Dos ideas distintas se presentan a este respecto: la de Steingress de que «la música siempre es una expresión estética individual y local de lo que los hombres sienten y piensan independientemente del lugar donde viven» (Steingress, 2006: 6), y en virtud de la cual la geografía no influye en la expresión musical, y la de Manzano, que dice: «La investigación sobre los aspectos musicales del flamenco tiene que partir, en nuestra opinión, de un supuesto básico (...). El supuesto básico es casi un axioma en etnomusicología, y puede formularse en los siguientes términos: una cultura musical no aparece súbitamente, no nace por generación espontánea en un determinado ámbito geográfico, de forma aislada y sin relación alguna con los usos musicales de las tierras que rodean ese ámbito, porque la creación artística no parte del vacío» (Manzano, 1993: 2).

ideal» (Ortega y Gasset, 1983: 120). El pensamiento antropológico jondo, pone su mirada en la tierra material, en lo profundo de la cual la planta, el individuo, puede hundir sus raíces.

> Este ideal —la tierra andaluza como ideal— nos parece a nosotros, gentes más del norte, demasiado sencillo, primitivo, vegetativo y pobre. Está bien. Pero es tan básico y elemental, tan previo a toda otra cosa que el resto de la vida, al producirse sobre él, nace ya ungido y saturado de idealidad. De aquí que toda la existencia andaluza, especialmente los actos más humildes y cotidianos —tan feos y sin espiritualizar en los otros pueblos—, posea ese divino aire de idealidad que la estiliza y recama de gracia. Mientras otros pueblos valen por los pisos altos de su vida, el andaluz es egregio en su piso bajo: lo que se hace y se dice en cada minuto, el gesto impremeditado, el uso trivial… (*ibid., loc. cit.*).

El pueblo andaluz, dice Ortega, (la gente que se dice en el cante en particular), vive «referido a su tierra, adscrito a ella en forma distinta y más esencial que otro ninguno. Para él, lo andaluz es primariamente el campo y el aire de Andalucía» (*ibid*., pp 117–118). La tierra, por tanto, aparece en el jondismo en su consideración orgánica [#96]; es decir, el ideal es la tierra material, no la tierra ideal, pues esta gente que se dice en el cante, el andaluz según el pensador madrileño, «de la agricultura hace principio e inspiración para el cultivo del hombre» (ibid.: 115). O lo que es lo mismo, la tierra es su *materideal*. El *materidealismo* flamenco, en virtud del cual la idea no es la idea —forma—, de la materia, sino que es la materia la que se erige en idea, en forma de la forma, supone una concepción original y de innegable belleza filosófica. De modo que la idea remite siempre a la materia como origen esta de aquella, y esta, aun siendo materia, es idea. El *materidealismo*, así, consigue unir los extremos de la tira de papel cuyas dos caras son el idealismo y el materialismo para convertirla en una banda de Moebius filosófica en la que ambos lados se convierten en uno solo en continuidad. Es por esto que afirma Ortega que «este pueblo [el andaluz], donde la base vegetativa de la existencia es más ideal que en ningún otro, apenas si tiene otra

idealidad» (*ibid.*, p. 120), y por ello dice: «Fuera de lo cotidiano, el andaluz es el hombre menos idealista que conozco» (*ibid., loc. cit.*).

Según Steingress, «la comparación del cante con la tierra, la sangre, la raza o simplemente con el misterioso juramento de *lo nuestro* revela una intención transartística, estrechamente vinculada al llamado casticismo y al nacionalismo» (Steingress, 1996: 83). No se le puede negar al autor salzburgués la razón cuando señala la incorrección que supone caracterizar al flamenco desde el casticismo y el nacionalismo, ideologías que aparecen solo en interpretaciones exógenas a él. Sin embargo, que las comparaciones del cante (en el cante y desde el cante) con la tierra, la sangre, la raza, no deriven, como en el individualismo romántico alemán, en casticismos y nacionalismos, no significa que estas no estén presentes ni sean algunas de las metáforas y símbolos de mayor relevancia ontológica del arte flamenco, ni mucho menos meras nociones artificiosas agregadas por exégesis intencionadas que no aparecen en él. Pues incluso aunque así comenzaran, lo cierto es que el simbolismo del cante y la tierra y la sangre es generalizado en su uso desde los inicios mismos y supone, además, uno de los pilares de la poética jonda. La *materidea* de tierra del jondismo señala y destaca el aspecto más puramente material, sin derivaciones esencialmente idealistas de ninguna otra índole, lo que no significa que dichos conceptos no aparezcan [#81]. El individuo, en este caso, no aparece como elemento cualquiera del conjunto (del grupo, de la raza, de la sociedad); es el conjunto (la sociedad, la raza, el grupo) el elemento cualidad específico del individuo entendido como conjunto de cualidades que le definen como tal. Así son expresadas la sociedad, el grupo o la raza, con orgullo o en forma de loa, sin contradicción. Por esto, la indisoluble relación del flamenco con la tierra, la comparación que el propio flamenco, a través de los flamencos, hace de sí mismo con la tierra, y la intención artística de dicha comparación, no se funda generalmente en una intención geopolítica o en forma de *Volk*, como fundamentos mismos y *telos* escatológico del mensaje filosófico del flamenco, como sílabas acentuadas, sino de forma más primaria,

en su condición material y natural, que es donde se halla el paradigma antropológico de la primera persona del singular concreta destacada en la *triúnica choreia* jonda: «Hombre, humano, hace alusión a la tierra. El hombre sobre la tierra; fuera de ella deja de serlo para convertirse en ángel o fantasma» (Zambrano, 2003: 78). La postulada en el jondismo es la tierra en la que el árbol planta sus raíces, fundamento del punto de vista vegetativo como *materideal*. Es por esto que se puede decir que «el cante es un arte arraigado y terreño» (García Chicón, 1987a: 178), que «se afianza al suelo con vehemencia botánica» (*ibid.*, *loc. cit.*), y que «desasido de su ambiente natural, le ocurre lo que a las plantas, se marchita» (*ibid.*, *loc. cit.*). Es *materidealismo*, no un idealismo que devenga en nacionalismo, casticismo, espíritu del pueblo o raza (a pesar de que se encuentren manifestaciones de orgullo, apologéticas y de defensa de todas estas), ni derivaciones románticas al modo alemán ya que en realidad «el imperio telúrico se revela en el cante como fenómeno de arraigo» (Molina, 1985: 29), sino como categorizaciones posibles de las muchas que distinguen al individuo como sujeto único. En la ineludible relación con el medio ambiente, la comprensión antropológica del cante está menos cercana a la animalidad que a la *plantidad*, como *materideal*.

> Todas las civilizaciones son consecuencia del medio ambiente que suscita en el hombre una respuesta al reto al imperativo de la naturaleza; así, la egipcia es la respuesta del hombre a la sequía, como la sumeria a la inundación o la maya a la selva. Ahora bien, cuando la civilización no es originaria, sino dependiente de otra, el reto humano aparece en la escena, ya que para dar entrada a los nuevos hombres ha tenido que ocurrir antes una descomposición del elemento original, y del equilibrio entre estos dos factores, ambiente y hombre, dependerá la nueva civilización, como del equilibrio sol y agua depende la color de los claveles. En el caso andaluz, el ambiente, la piel, como decía al principio, ha dominado sobre el factor hombre (Durán Muñoz, 1962: 56–57)[69].

[69] «Nadie miró con cariño esta modalidad del pueblo andaluz [el flamenco], a la que el terreno y el ambiente modifican la esencia; que se acomoda al vivir de cada comarca» (De Luna, 2007: 22).

Sobre la tierra, el cuerpo, la exterioridad, el mundo; y bajo él, las raíces, lo profundo, lo jondo, la interioridad. El *materideal* vegetativo que revela el jondismo a través del arte flamenco, se desarrolla y presenta así de esta forma como particular comprensión antropológica basada en la imagen o metáfora del tronco sobre la tierra [#114], de las ramas más allá de él y de las raíces bajo ella.

> [La imagen de la raíz corresponde a] un arquetipo sepultado en el inconsciente de todas las razas y tiene también, en la parte más clara del espíritu y hasta el nivel del pensamiento abstracto, una potencia de metáforas múltiples, siempre simples, siempre entendidas. La imagen más realista y las metáforas más libres pasan así por todas las regiones de la vida psíquica. Un psicólogo que estudiara en una larga investigación las imágenes diversas de la raíz, estaría explorando el alma humana en su totalidad (Bachelard, 2006: 324).

Raíz[70] que, agarrada a la tierra [#127], toma de ella su alimento; cuanto ha quedado integrado en esta es tomada y guardada por y nutre a aquella; porque «el árbol no pierde nada; la raíz guarda todo, fielmente» (Bachelard, 2006: 345). En la tierra, con el paso del tiempo, se va integrando todo aquello que sobre ella ha caído, hasta convertirse en tierra misma abonada y de la que las raíces se nutrirán. En el *materideal* antropológico vegetativo del jondismo, el símbolo de la tierra lleva a la idea de la integración, y la relación de esta con la riqueza, con la fertilidad, con el alimento, en definitiva, con la vida. Desde el punto de vista regido por un paradigma botánico en el que el ser humano es entendido como un árbol que depende de la tierra en la que ancla sus raíces y de la que se alimenta, la integración de todo aquello cuanto el tiempo ha ido depositando sobre la tierra en un proceso nutricio y enriquecedor, como símbolo axial, parece una conclusión inevitable. Todo el flamenco al completo, desde el núcleo hasta sus afueras, rezuma integración se mire como se mire

[70] No podemos más que estar conformes con Bachelard respecto a la curiosidad filosófica en torno a estos temas: «Ese interés por una imagen [la de raíz] cósmica que se insinúa dentro de un alma en pleno desamparo, en el centro mismo del drama de la pasión y de la vida, debería llamar más la atención del filósofo» (Bachelard, 2006: 348).

y por donde se mire. Se trata de uno de los grandes conceptos jondos, y supone a la vez una característica y una aspiración; un mensaje. Integración que es de suma importancia ya no solo en el flamenco sino en no pocos aspectos en la historia de Andalucía. Social, política, territorial, cultural, filosóficamente, la idea de integración supone un *modvs operandi*, a la vez que un *telos*, una tendencia y una cualidad propia. Integración de razas, de culturas y pueblos[71]; convivencia y respeto de distintas confesiones religiosas; reiterada tendencia filosófica al sincretismo y el eclecticismo. Y el flamenco, que supone una manifestación artística en la que la integración es capital tanto en su expresión filosófica como en su configuración ontológica, esto es, artística. Son abundantes los estudios en torno a sus orígenes musicales y a los elementos sedimentados en las tierras del sur peninsular que confluyen como sustrato del que surge tan particular manifestación. (Se trata además este de un tema que no está agotado). Una mirada superficial a algunos de estos estudios basta para darse cuenta de la cantidad de elementos musicales, además de culturales, sociales, tribales, instrumentales, etc., de los que se nutre

[71] Integración que en Andalucía aparece incluso en la Ley. Los primeros párrafos del *Estatuto de Autonomía de Andalucía* (texto definitivo tras la reforma de 2007), en el 'Preámbulo', dan fe y corroboran la profundidad de la idea de sustrato en las realidades históricas, sociales y culturales andaluzas: «Andalucía, a lo largo de su historia, ha forjado una robusta y sólida identidad que le confiere un carácter singular como pueblo, asentado desde épocas milenarias en un ámbito geográfico diferenciado, espacio de encuentro y de diálogo entre civilizaciones diversas. Nuestro valioso patrimonio social y cultural es parte esencial de España, en la que andaluces y andaluzas nos reconocemos, compartiendo un mismo proyecto basado en los valores de justicia, libertad y seguridad, consagrados en la Constitución de 1978, baluarte de los derechos y libertades de todos los pueblos de España. Andalucía ha compilado un rico acervo cultural por la confluencia de una multiplicidad de pueblos y de civilizaciones, dando sobrado ejemplo de mestizaje humano a través de los siglos. La interculturalidad de prácticas, hábitos y modos de vida se ha expresado a lo largo del tiempo sobre una unidad de fondo que acrisola una pluralidad histórica, y se manifiesta en un patrimonio cultural tangible e intangible, dinámico y cambiante, popular y culto, único entre las culturas del mundo. Esta síntesis perfila una personalidad andaluza construida sobre valores universales, nunca excluyentes. Y es que Andalucía, asentada en el sur de la península ibérica, es un territorio de gran diversidad paisajística, con importantes cadenas montañosas y con gran parte de su territorio articulado en torno y a lo largo del río Guadalquivir, que abierta al Mediterráneo y al Atlántico por una dilatada fachada marítima, constituye un nexo de unión entre Europa y el continente africano. Un espacio de frontera que ha facilitado contactos y diálogos entre norte y sur, entre los arcos mediterráneo y atlántico, y donde se ha configurado como hecho diferencial un sistema urbano medido en clave humana» (Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 20 de marzo de 2007, núm. 68, pp. 11871–11909).

el cante jondo en su conformación: bizantinos, arábigos, judíos, españoles, latinoamericanos, africanos, moderno–románticos, etc. Armonías, melodías, ritmos, movimientos, instrumentos, indumentarias, estilos… asentados en la tierra a través de los tiempos. Así lo destaca el cantaor nebricense Curro Malena en un tanguillo de Cádiz (‘Carbón de Caña’, 1994) cuando dice de «Andalucía la baja, clarín de España y morería» que «sangre mora lleva,/ sangre de cristiano,/ sangre mora lleva/ de hermano gitano,/ la sangre del imperio,/ del imperio del Mediterráneo,/ son dones que van por tus manos». El término integración puede ser entendido de muchos modos, con muchos matices, como es lógico. En el jondismo, esta noción tiene en todo momento al ser humano por referente y al *materideal* vegetativo por paradigma, y por ello la integración jondista (como tampoco, en este caso, la andaluza[72]) no es mera fusión, reunión, incorporación, unificación, mezcla o combinación; es sustrato: «No es importación. El *sustratum* de este impresionante cante, baile y toque lo encontramos localizado en las tierras andaluzas» (García Chicón, 1987a: 22). Es por ello que el cante «germina abonado misteriosamente sobre una tierra determinada. Semillas diversas, pero convergentes en raíces genealógicas, crecen a través de los siglos. El cante es la consecuencia musical de un reposado sedimento» (Caballero, 1973: 27)[73]. Dice Bachelard ilustrando perfectamente esta idea:

> Creemos precisamente que hay objetos que tienen fuerzas de integración, objetos que nos sirven para integrar imágenes. A nuestro parecer, el árbol es un objeto integrante. Es normalmente una obra de arte. Y así, cuando conseguíamos darle al psiquismo aéreo del árbol la preocupación complementaria por las raíces, una nueva vida animaba al soñador; el verso daba una estrofa, la estrofa daba un poema. Una de las mayores verticales de la vida imaginaria del hombre recibía toda la dimensión de su dinamismo inductor. La imaginación aprehendía entonces todas las fuerzas de

[72] Desde un punto de vista histórico, no esencial.

[73] «Se da el fenómeno curioso de *andaluzar* fácilmente el andaluz cualquier canción extraña al mismo tiempo que irradia personalidad musical. O sea: absorbe, transforma e influye» (Caballero, 1973: 6).

> la vida vegetal. ¡Vivir como un árbol! ¡Qué crecimiento! ¡Qué profundidad! ¡Qué rectitud! ¡Qué verdad! De inmediato sentimos en nosotros cómo operan las raíces, sentimos que el pasado no ha muerto, que tenemos algo por hacer, hoy mismo, en nuestra vida oscura, en nuestra vida subterránea, en nuestra vida solitaria, en nuestra vida aérea. El árbol está en todas partes a la vez. La vieja raíz —en la imaginación no hay jóvenes raíces— va a dar una flor nueva. La imaginación es un árbol. Tiene las virtudes integrantes del árbol. Es raíz y ramaje. Vive entre tierra y cielo. Vive en la tierra y en el viento. El árbol imaginado es de manera insensible el árbol cosmológico, el árbol que resume un universo, que hace un universo. Para buen número de soñadores, la raíz es un eje de la profundidad. Nos remonta a un lejano pasado, al pasado de nuestra raza (Bachelard, 2006: 334–335).

En el jondismo la historia no queda olvidada o relegada, como tampoco el pueblo, en tanto que realidad histórica enclavada en una geografía concreta. Pero la comprensión del ser humano, siempre en relación ineludible con ese entorno que es la historia y es el pueblo, y la sociedad, el grupo, toma como modelo la tierra que acoge y recoge el sedimento, todo lo que puede y se irá integrando en ella hasta, en forma de sustrato, que ya no sea posible distinguirlos, y del que, finalmente, nuevos brotes, plantas, árboles, habrán de nacer:

> Sobre el hombre manda la geografía bastante más que la historia; sin embargo, no se puede olvidar que los sucesos dejan en el tiempo la señal de su paso y que la tierra, como un riego de semillas, recoge estas señales para fermentarlas y tenerlas escondidas hasta que la providencia cree llegada la hora de hacerlas brotar, crecer y dar frutos (Manfredi, 1963: 13).

Todo aquello cuanto acontece en la intimidad, todos los símbolos de lo interior humano, se desarrolla en torno a la tierra, que además en el flamenco es habitualmente, acotando, con afán de exactitud, todavía más su sentido, no ya naturaleza de forma general, sino, en tanto que forma particular de esta, naturaleza cotidiana. Distinto también del ideal natural del romanticismo europeo, el del cante que aparece en el jondismo no destaca lo sublime de una tempestad, la

inmensidad del cielo infinito, la heroica de una natura de aspecto mitológico. No es una naturaleza indómita, monstruosa, enorme o insondable. En el jondismo no son los truenos, los rayos, los relámpagos y las centellas de una oscura madrugada que derraman la infinitud de sus ecos sobre la silueta del jinete que derrocha su propia sangre por la libertad de su pueblo o la memoria de la historia. Los que toman la palabra, los que aparecen referidos al ser humano, son el geranio, el rincón del patio, el columpio, la reja, la orillita de un río o debajito del puente [#109]. El *materideal* natural flamenco es tomado desde lo corriente, lo cotidiano, lo de cada día, que es lo que más interesa al jondismo.

> La realización del deseo [amoroso] suele ocurrir en un espacio secreto y campestre, en la naturaleza, fuera del espacio social cotidiano, potencialmente alienante y represivo para los amantes. El escenario de la relación amorosa será entonces *la orilla del mar*, *la viña*, *la sombra de un árbol*, o sea, cualquier sitio que pueda garantizar a los amantes un contexto absoluto de intimidad efectiva (Tarby, 1991: 97).

La propia persona incluso puede llegar a ser tierra. Como si fuera un arriate o una maceta, el sujeto particular también puede estar *sembrao*, un concepto de uso frecuente e histórico en el flamenco que apela de nuevo a la comprensión *materideal* telúrica sobre el que se configura la concepción antropológica jondista. Sembrao, según describe Demófilo, es «casi sinónimo de gracioso. De una persona de buena sombra se dice también que está sembrá. Es un modismo muy delicado: sin semilla no hay frutos, ni nuevas flores» (Demófilo, 2005: 233). Señala, por tanto, en su significado profundo, la identificación botánica del paradigma de existencia cotidiana de las gentes que se dicen en el cante, porque, como de manera análoga señala González Climent, «sembrao significa, casi con literalidad, tener el alma abonada fructíferamente para el don de la gracia vital» (González Climent, 1964: 388). Aunque este movimiento de mímesis no es meramente unidireccional, pues como

se verá más adelante[74], no solo el ser humano imita, desde un *materideal* vegetativo, a la naturaleza, sino que en el jondismo la naturaleza misma también se vuelve ser humano: «*Sembrao*, verbigracia, es un concepto ligado a la naturaleza, que, en el andaluz, sufre un desplazamiento hacia el sujeto humano, recobrando prestigio definidor inusitadamente bello y profundo» (*ibid.*, p. 305)[75].

La apelación a la tierra aparece de forma tajante y rotunda en el baile flamenco: el golpe en el piso, la fuerza descendente, la planta, la punta, el tacón, la media o el taconcillo. No pasea tímida y suavemente por el piso, ni pretende alzar el vuelo; percute la tierra como intentando plantarse en ella, llamando a la puertas inmensas de lo profundo, al despertar de lo que está dentro, donde se anclan las raíces [#98], es decir, «el baile jondo pisa el suelo, golpea la tierra, taconea» (Parra, 2012: 50). Pues en el baile (como en el cante y el toque), «la gracia viene y sube desde lo subterráneo, amasada en años» (Ortiz, 1985: 71). Llega desde la raíz que se nutre del sustrato de la fértil tierra. «El símbolo de posesión y fecundidad del zapateado masculino [ocurre igual con el femenino], ese valor fertilizante de la danza, queda de manifiesto a través de todos los tiempos y culturas» (Quiñones, 1971: 85). Idea de fertilidad que aparece estrechamente relacionada con la mujer en su condición de madre. El propio baile flamenco que tan fuertemente señala la interpretación material, táctil de la tierra como parte del arquetipo botánico que le sirve de inspiración antropológica, puede ser, por su característico (y tan buscado por el turista) zapateado, explicado desde una interpretación materno–fecunda estrechamente relacionada con la tierra:

> Entre las múltiples interpretaciones que se han ocupado del pie y de su zapateo en la danza, la más sugestiva y rica en consecuencias es la de Jung (Símbolos de transformación). Partiendo de la premisa

---

[74] Cfr. Infra, §22.

[75] «Todo intento de definición de lo sembrao se torna escurridizo. Está en la valoración céntrica del alma andaluza, como piropo cotidiano, como virtud familiar; pero, sin duda, es más noción intuitiva que certeza conceptual» (González Climent, 1964: 387).

> psicoanalítica que identifica el seno materno con el estado de inconsciencia, Jung cree que el zapateado tiene una significación regresiva en cuanto se relaciona con el pataleo infantil y representa por ello un ensayo de retorno al mundo intrauterino, esto es, una vuelta a lo inconsciente. Cuando el bailaor consigue identificarse sinceramente con el ritmo de los pies, ingresa, como el derviche o chamán, en los dominios de la inconsciencia. Sus afinidades con el poseso son extraordinarias. (...) La interpretación jungiana no agota el tema. Puede ser completada con otros simbolismos deducidos de la historia y de la literatura. Creo que el más válido es el que descubre en el pie una subyugadora potencia fecundante. La pareja flamenca bailaor–cantaor responde en líneas generales a la estructura de la *molpé* helénica (canto y danza). Un historiador de la religión griega, Guthrie, comentando el arqueológico Himno de Palaikastro, observa a propósito del baile helénico que la *molpé* impetradora de la fertilidad, el *calcare terram* tiene el doble valor de acto poseedor y fecundador (...). Esta interpretación cuenta con un casi universal consenso. La atribución de poderes mágicos a los pies es antiquísima. El *Princeps huius mundi* representado por Pan (figura tradicional del diablo en la sociedad cristiana occidental) asume en sus pies caprinos la *vis faecunditativa*, según aparece en el elocuente grabado reproducido en Oedipus Aegyptiacus del jesuita A. Kircher (Roma, 1653). Frazer, W. Budge, M. Eliade, Jung, han estudiado los pies fecundantes de la danza. Jung ha descrito e interpretado el pateo fecundador que hace manar el elemento nutricio por excelencia –el agua– en el Hiawatha (colección poética de mitos indios) y ha establecido interesante paralelo con las danzas coptas invocadoras de la fertilidad (W. Burge, Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Aegypt). En los estratos populares inferiores, pisar sigue teniendo significación procreadora, como si arrastrase algo del ancestral simbolismo de los pies. La demostración material de esta significación en el acto procreador de pisar en las aves –gallo, palomo, etc.– no viene sino a fortalecer aquellos ancestrales ecos. El pie ha inspirado a los poetas. Nadie ha hecho, ni intentado siquiera, el inventario de símbolos que yace disperso en la poesía universal. A título ejemplar y apelando a los casos más a mano, en Vicente Aleixandre el pie es corporal raíz del hombre (Molina, 1985: 82, 84–85).

El pie llama a la tierra, el pie mismo es raíz que se clava en la tierra, en una naturaleza cotidiana que sirve de referencia y que, a través de la *materidea* de tierra, apuntando directamente al símbolo de fecundidad en tanto que «la alusión al motivo del huerto —a veces

matizado por un diminutivo—, o al jardín establece una relación analógica polisémica más o menos transparente entre el universo natural y la sexualidad femenina, ambos vinculados con la idea de fecundidad» (Tarby, 1991: 101), señala la importancia que tiene en la gente que se dice en el cante, cual árbol sobre la tierra, tanto esta, como las raíces, esto es, el origen fecundo, el pasado, el anclaje antropológico: la madre.

§10. Matriología I. La raíz antropológica

El tema de la madre se encuentra, como escribiera Rosales, en el tuétano mismo del arte flamenco. Y lo está, entre otras cosas, porque se trata de la raíz jonda del individuo en su interioridad, en la profundidad de la intimidad propia, que se hunde y agarra en la tierra. Raíz que llega hasta lo que Bachelard llama «niveles inconscientes más ocultos», es decir, aquello que se encuentra más al fondo incluso de la razón misma. Por esto mismo, como afirma el filósofo francés,

> si nos asignamos como tarea la de estudiar los niveles inconscientes más ocultos, si buscamos las fuentes enteramente personales de la intimidad del sujeto, tendríamos que recorrer una perspectiva bien diferente. En particular, es en esta vía en la que se puede caracterizar el retorno a la madre (Bachelard, 2006: 71).

Porque, en el flamenco, la madre es representación de lo originario, de la fuente vernácula, y referencia constante para cada cual; porque «la madre es el símbolo de la totalidad primordial, de la armonía cósmica, de la fuente de la vida, de la felicidad que apacigua todas las nostalgias» (Alonso del Campo, 1985: 7); porque en la madre se encuentra el refugio, la paz, el sosiego y la sabiduría (casi siempre es la madre la receptora de la petición de consejo), y porque alrededor de la madre, orbitan las fuerzas jondas universales humanas: el amor por la mare es el paradigma del amor [#129], como lo es el sufrimiento

por la mare que pasa fatigas, o la pena por la que se está muriendo o ha muerto [#87]. Porque «el amor maternal es estimado como el amor por excelencia, el arquetipo, el que no miente ni se debilita, el que está esperándonos siempre con los brazos abiertos, el que nos lleva a Dios» (García Chicón, 1987a: 179), y es por esto que se puede decir que en el jondismo la madre «es una mujer paciente, sufridora y fiel, refugio siempre abierto y cálido de su hijo» (*ibid.*, *loc. cit.*).

Según Gelardo y Belade, «entre los miembros de la familia, la madre es generalmente la persona que más se evoca cuando se hace referencia al amor o a la muerte. Este amor filial se manifiesta sobre todo en situaciones trágicas tales como la enfermedad, el encarcelamiento o la muerte de la madre» (Gelardo, Belade, 1985: 84). Es la madre, además, el anclaje antropológico tanto con el pasado y con el mundo interior, inconsciente y profundo, con las raíces, como con el presente, con la cotidianeidad, con la lucha diaria de la vida y sus vicisitudes [#137]. La imagen de la madre se desdobla así, según Rosales, en dos planos diferentes: la madre–mujer (material, cotidiana), y la madre–trascendental (ideal, espiritual) como ideal que, sin embargo, se forma a imitación de la madre–mujer primordial erigida en *eidos* o modelo esta de aquella.

> Del tema de la madre podrían citarse mil ejemplos: es el tuétano del flamenco, y su hondura se descompone en planos: el primero, de tono afectivo y carácter humano, el segundo, con un tono invocativo y un carácter sacral. No extrañe a nadie esta palabra. El cante jondo nace de aquel estrato anímico y está orientado hacia el misterio de la vida. Pues bien, en ambos planos se confirma la fundamentalidad del cante jondo. Desde el punto de vista humano, la madre representa la compañía y el pan sobre la mesa, la mano que nos deja las horas libres y que nos quita los alfileres de la boca; la camisa lavada, la medicina y la manta que alguien nos pone al alba para que el cuerpo no se enfríe; los pañuelos, la herida y los consejos, el agua hervida cuando niño y el pago de las deudas cuando mayor (Rosales, 1987, 97).

Esta doble comprensión matriológica puede apreciarse en la *soleá* del Carbonerillo que dice: «Me meto por los rincones/ y a voces llamo a mi madre,/ y como no me responde/ llamo a la Virgen del Carmen». Aunque la madre material, la de carne y hueso, es siempre opción preferencial, referencia primera en la llamada, sea de auxilio, consuelo o consejo. Y junto con la madre de la tierra, la madre del cielo. La madre en el flamenco no deja de ser mujer [#125], es decir, en todo momento aparece siempre referida en su sentido material (incluso la madre trascendental). La del flamenco es siempre una *mi–madre*, una madre de carne, sangre y hueso [#126] que es origen, capital del reino, hogar, valor máximo [#136] y conocimiento. No refiere a la madre (idealmente), ni trata de la maternidad, sino a lo que una *tu–madre* significa para una persona en la experiencia del vivir, que es siempre una experiencia individual. Porque incluso en la diosa madre flamenca, en la teológica, aspecto ineludible de la matriología jonda, lo relevante en su divinidad, y el motivo de su invocación, no es ya solo su condición de madre, sino de *madre–de*, esto es, en tanto que se trata también una *mi–madre* de un ser humano concreto que es Dios mismo hecho hombre, de un ser humano que sufre y padece, de uno que habla del amor y de la muerte, de uno que se rebela en el templo, de uno que se escapó siendo niño para hablar con los ancianos, de uno pobre que nació entre animales, de padre artesano, de dudosas compañías y condenado a muerte por la justicia [#71], etc.

> Sin la importancia concedida a la madre —en presencia o ausencia— gran parte del universo gitano–andaluz no hubiese existido en la copla, porque la madre ha sido el elemento clave de un diálogo que se extendía más allá de la muerte. En el cante, la madre es —más que algo común a todos los hombres— un ser superior dentro de lo humano, capaz de consuelo y de la mayor comprensión. Y son numerosas las ocasiones en que el individuo, desde las situaciones límites de la soledad —cárcel, sufrimiento de amor— llama a gritos a la madre como al único ser capaz de conseguir su salvación (Carrillo Alonso, 1981: 49).

Mater diosa y *mater materia* en la inmediatez de lo cotidiano. En el viento de levante de las fatigas, de la pena, del presidio, del desamor, y de la muerte, capaz de arrancar el geranio del tiesto, es la raíz con la que el geranio se agarra a la tierra frente las embestidas del vendaval del día a día, día tras día, de la vida [#75]. Es el anclaje antropológico con el que la persona concreta se sujeta y afianza al suelo, a la vida misma, y a la existencia frente las no pocas veces insoportables acometidas de la indomable naturaleza y del mundo, es decir, de todo lo otro distinto a uno mismo. Así, en el flamenco, la tantas veces identificada como *mater terra*[76] se presenta en forma de

[76] No son pocas las autoras que observan en el simbolismo de la *mater–terra* una representación machista. Señala Luce Irigaray que la idealización femenina como tierra deviene en represión masculina en el momento en que, superada la idealidad y negándose la mujer a ser «tierra inconsciente nutricia de la naturaleza» (Irigaray, 2007: 205), surge la reivindicación femenina del «derecho al placer, al goce, e incluso a una actividad afectiva, traicionando así su destino universal» (*ibid., loc. cit*); algo inaceptable para la comunidad que no es capaz de preservarse de dichas demandas «más que reprimiéndolas como elementos de corrupción que corren el peligro de destruirla [la comunidad]» (*ibid., loc. cit*). En la misma línea, Celia Amorós afirma: «Hay una curiosa recurrencia en la adjudicación al grupo de las mujeres del viscoso conglomerado semántico que suele ir adherido al concepto de naturaleza como aquello que, por serlo, debe ser controlado, domesticado y promocionado por la cultura» (Amorós, 1991: 159–160). De tal forma que la mujer queda subsumida a un orden meramente objetual, puesto que «el concepto [ilustrado] de naturaleza conlleva la originalidad de identificar a la mujer con la naturaleza prescindiendo de todo orden espiritual trascendente» (Puleo, 1992, 85). No hay duda de la presencia de machismo en el flamenco —aunque nunca con respecto a la madre—. Así, escribe Buendía: «Se va dando paso de manera gradual y desde aquellas primeras emociones de carácter positivo con respecto a la mujer, a una violencia expresiva que irá degenerando hasta llegar primero a un desprecio expeditivo, para, en pasos sucesivos, irse aproximando al deseo de olvido, al insulto sexista y hasta expresiones de intolerable violencia en torno a ella, que, en algunas ocasiones reviste formas de cierta guasa doméstica (y conste que a nosotros no nos parece tal): Mi marío me ha pegao/ porque quiere que le guise/ papicas con bacalao» (Buendía, 2001: 292). Respecto a esta innegable e histórica presencia de machismo en el flamenco, cabe preguntarse: ¿Es apología, es crónica o es denuncia? Aunque el cante jondo se centre principalmente en el mundo interior individual, es también reflejo de la sociedad y de la historia, de las que describe distintas realidades y comportamientos, como los machistas [#142]. Esto es apreciable en un buen número de letras, pero también en otras cuestiones como en el escaso número de tocaoras, que gozan o han gozado (que se les haya permitido gozar) de visibilidad y protagonismo. Sin embargo es necesario distinguir el aspecto filosófico del flamenco, de la sociología, de la historia, de la economía, etc. Desde un punto de vista puramente filosófico no parece que haya apología del machismo en el flamenco, al menos de manera tan clara como se presenta en ocasiones. En este sentido, el arte jondo aparenta más ser descriptor y narrador del machismo (y de la violencia contra la mujer) imperante en la sociedad, como en el *fandango* de José Galán que dice: «Por celos, la maté;/ loco perdío me tenía/ y por celos la maté,/ y ahora está en la loza fría/ y yo en la cárcel estaré/ pa los restos de mi vía». Cabría incluso preguntarse si, soterradamente, en más de un caso, letras que muestran machismo y agresiones contra las mujeres fueron voz de denuncia. En último término, los creadores flamencos no son ajenos a la sociedad en la que viven, crean y desarrolla su arte, y, como tal, tienen y reproducen comportamientos generalizados de ella. Tal y como afirma Pedro Gómez, el machismo en el

mater radix [#84]; raíz de ese *árbol particular* —que como *materidealización* es cada ser humano— que nace y crece en la humanidad, la *humanitas* (de *humus*, tierra), en la cultura. Aunque la raíz clavada en la tierra que la nutre, y esta, acaban finalmente convirtiéndose la una en la otra, siendo la tierra, raíz, y la raíz, tierra, de modo cercano a como lo entiende Sartre cuando dice que «la racine est déjà à moitié assimilée à la terre qui la nourrit, elle est une concrétion vivante de la terre; elle ne peut utiliser la terre qu'en se faisant terre, c'est–à–dire, en un sens, en se soumettant à la matière qu'elle veut utiliser»[77] (Sartre, 1943: 629–630). En el sentido material, *terra* y *radix* devienen en lo mismo, se integran.

Es pertinente, además, destacar que en la acentuación matriológica jondista, el sentido individualista permanece en su centralidad antropológica, en tanto que, como se dijo anteriormente, en el flamenco la madre es siempre una *mi–madre*, es decir, una madre que es una persona individual y madre también de otro sujeto particular. No se destaca la maternidad como capacidad, condición o posibilidad, de forma ideal, sino bajo la condición de la madre como una *mi–madre* o *tu–madre* de un *alguien* concreto.

La madre aparece como remedio, consuelo, cuidado, mimo, ánimo, consejo, censura incluso, alimento, protección. Pues lo es desde los albores mismos de la existencia de cada cual. Se trata, por tanto, de eso que María Zambrano, después del sentimiento a modo

---

flamenco aparece como mímesis de la sociedad y el momento histórico; pues considera que el «dominio masculino, del que se derivan los malos tratos, físicos y psíquicos, para la mujer, tiene mucho que ver con los atavismos que genera el tema de la honra en unas sociedades tan cerradas como las que gestaron el primitivo flamenco, tanto en su componente gitano, como en los ambientes humildes bajoandaluces» (Gómez García, 1991: 293–294) [#108]. Y añade: «La consecuencia es que la mujer andaluza que refleja el cante, heredera de situaciones absurdas en las que se la hacía responsable y guardiana del honor del clan al que pertenece, es sometida a una estrecha vigilancia para que no se *desmadre* y rompa, con una conducta considerada indecorosa por el género masculino, no solamente el respeto debido a su propia persona, sino a la familia nuclear a la que pertenece en la que el padre, y sobre todo el marido, resultarían agraviados, *des–honrados*» (*ibid., loc. cit.*).

[77] «La raíz ya está parcialmente asimilada a la tierra que la nutre; es una concreción viva de la tierra; puede usar la tierra solo convirtiéndose en tierra, es decir, en cierto sentido, sometiéndose a la materia que quiere usar» (Sartre, 1943: 629–630).

de recuerdo que le provocó escuchar, ya de adulta, los cantes de Juan Breva que habían sido parte de la banda sonora de sus noches de más tierna infancia, llamó las *entrañas de la memoria*, lo *indeleble*[78]. Y es música. También desde los inicios de la vida en la nana entonada para el sueño del hijo; el compás del cobijo, de la calma, del calor; la melodía de la dulzura y del amor; copla, voz que el hijo reconoce incluso desde antes de nacer. Es por esto que afirma Hortal que «antes de que se pensara ni tan siquiera en dar nombres a los distintos estilos [del flamenco], ya una nana consolaba el llanto de algún pequeño porque ¿qué madre no ha cantado una nana a su hijo?» (Hortal, 1986: 14). Desde lo que concluye: «Es la *nana* la raíz del cante flamenco, una raíz antiquísima, porque el flamenco ya se cantaba sin estilos ni nombres cuando aún no habían llegado los gitanos a Andalucía» (*ibid.*, *loc. cit.*). *Nanas* cuyos elementos se plantan en lo jondo del ser que comienza, pues pueden ser consideradas como «los primeros pasos por el mundo de la representación intelectual» (García Lorca, 1977: 1082), y que son fundamento tanto de estas como del flamenco en total, como son el ritmo y la palabra, y todo ello desde el estado de inocencia, de sabiduría[79] propio del niño.

> [Para acunar a un niño, además del ambiente creado por la madre] hacen falta dos ritmos. El ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía. La madre traba estos dos ritmos para el cuerpo y para el oído con distintos compases y silencios; los va combinando hasta conseguir el tono justo que encanta al niño. (...) Tiene [la madre] necesidad de la palabra para mantener al niño pendiente de sus labios, y no solo gusta de expresar cosas agradables mientras viene el sueño, sino que lo entra de lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo. (García Lorca, 1977: 1078–1079).

---

[78] Cfr. Supra, §5.

[79] «Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por lo tanto, sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética» (García Lorca, 1977: 1083).

En la propia formación de cantaores, tocaores, bailaores es esencial la función de la madre como llave vital que abre las puertas de la vida y como llave (de oro) del cante que abre las puertas del flamenco. El papel de la madre, en cualesquiera ámbitos y facetas de esta poliédrica manifestación, es siempre capital, articulador, referente. Y casi siempre puede ser reconocida incluso como *arjé*. Es núcleo poético, núcleo filosófico, temático, social, antropológico, etc. Sin la aportación en todos los aspectos en los que está presente, y de la forma en la que se produce esta aportación, sería otra cosa radicalmente diferente lo que se entiende por flamenco.

> [Se descubre «la función hasta ahora invisible de las mujeres —que en muchos casos no pudieron pasar a los escenarios por mor de la fuerte crítica social que comportaba—» en] las historias de vida de muchos artistas, que reconocen haber aprendido a la vez que jugaban cuando eran niños, cuidados de cerca por las mujeres de la casa mientras los padres se ausentaban para ir al trabajo, acurrucados entre sus nanas o acompañándolas durante todo el día mientras guisaban, tendían o lavaban, en los tiempos que la asistencia a la escuela no era ni con menos habitual (Cruces, 2002: 64).

La madre y la casa. Según Molina, la primera impresión del mundo. La casa (el patio, la azotea) es el refugio primero, el de las primeras palabras y los primeros pasos. «La casa es lo esencialmente cotidiano, lo continuo, la serie indefinida de los minutos idénticos, el aire habitual que los pulmones tenazmente recogen y devuelven» (Ortega y Gasset, 1964b: 620). Como reza el antiquísimo *fandango* de Luisa Requejo, en el que la madre y la casa, el refugio originario, van indisolublemente unidas: «Mientras mi madre me viva/ tengo en mi casa un rincón,/ el día que se me muera/ a un asilo me voy yo:/ ya no tengo quién me quiera». Respecto a esta *maternalización* afirma Molina:

> La vivienda representa nuestra primera impresión del mundo. En ella se desliza nuestra infancia al lado de la madre, que es el ser más identificado con ella. Las imágenes de la madre y la

> vivienda están inseparablemente unidas. Un préstamo mutuo diríase desarrollarse entre ambas. La madre adquiere cualidades caseras de acogimiento, calor, protección, seguridad. La casa se maternaliza y humaniza. Cuando la evocamos desde fuera, nos conmueve con emoción filial; llegan a ser intercambiables (...). Cuando pensamos en ella desde otro lugar, invariablemente la asociamos a la figura casera por excelencia: la madre. De ese modo, la casa ingresa en nuestro corazón por la puerta grande del más entrañable sentimiento (Molina, 1985: 113).

Incluso en el mote, en el apodo, una de las herramientas de *individuación* de cuantas usa el flamenco, es *usada* la madre para marcar la unicidad de un sujeto concreto; de una persona que no puede ser otra más que esa justa persona. La referencia a la madre en el nombre artístico (pero también en no pocos aficionados o cabales) es constante y significativo: «La mujer–madre, que se convierte en centro referencial de otras prácticas y ritos sociales, adquiere en el flamenco una relevancia inestimable que se manifiesta a la hora de forjar nombres artísticos, que denotan la filiación por vía materna: Paco de Lucía, Pepe el de la Matrona...» (Cruces, 2002: 46)[80].

En conclusión, el ser humano, en tanto que ser sintiente que ama, que sufre, que teme, que llora o que se ríe, un *ser–ahí* que padece, un *ser–ay* jondo, por tanto, individual, es el tema axial del jondismo [#144]. Todo el planteamiento filosófico del flamenco gira en torno a las personas concretas y a sus quehaceres, vivencias, reflexiones y desvelos, alegrías, dificultades, conocimientos, cotidianeidad, luchas, creencias, decepciones, ducas y duquelas, etc. Apelación constante a la persona concreta y a su interioridad como *sujeto–objeto* de la reflexión filosófica [#86], que define el característico individualismo (temático y pasional). Comprensión antropológica que entronca con el ideal

[80] A este respecto, afirma González Climent: «A nada del mundo exterior o interior le falta nombre. Todo está bautizado, todo está previsto, desde lo elemental hasta lo metafísico. Sobreabunda el nombre. Impera una voluntad nominativa tan grande, que el nombre se hace insuficiente, al punto de que muy pocos, el de cosas y personas, se salvan del aditamento del mote. Arabescos e inflexiones múltiples recaen sobre todo lo nombrable, como si se jugara una permanente insatisfacción nominativa. Todo quiere prender con individualidad precisa, intransferible. Todo quiere aparecer en la gran feria del mundo, recortada y luminosamente» (González Climent, 1964: 301).

vegetativo que expresa una forma de entender(se) más cercana a la planta del patio o de la azotea, que es planta individual en la comunidad de macetas [#119] (no manada, cardumen, bandada, enjambre, jauría, etc.). Siempre con un sentido de *plantidad* en la que cada cual puede incluso ser tierra y estar sembrado.

La dinámica simbólico–antropológica del jondismo, y más aún en tanto que asida a la razón poética como método, es barrocamente rica y repleta de matices. Tierra a la que se agarra gracias a la raíz [#78], que es el pasado (pre–origen), es el origen, es el alimento y la supervivencia, y es destino final. La tierra aparece como mediadora material, como catalizador de vida y muerte donde se enraíza la yerba. De ese sustrato conformado por el tiempo, de esa muerte convertida en potencial vida, la raíz, la madre, se erige en materia primordial de la que cada cuál está hecho y a la que se agarra. Una concepción matriológica que, sin entrar en cuestiones genealógicas, manifiesta, como se verá en prácticamente todo el pensamiento que las gentes que se dicen en el cante expresan en el flamenco, de nuevo un sentido de originariedad que, se puede decir, «remite al trasfondo o sustrato mediterráneo pre–indoeuropeo, con su religión matriarcal y sus cultos a la *Magna Mater*, encontrando un eco tardío en el Fausto de Goethe y su mefistofélico descenso al *infierno* (hades catactónico) do habitan las Madres del Ser (Nietzsche) o el Reino de las Madres» (Ortiz–Osés: 1989: 28).

Todos los modelos, metáforas y símbolos antropológicos como la tierra, como la madre (y asociada a ella, la sangre[81]), son expresadas en forma de *materideas*, en lo que supone una de las más originales nociones del jondismo, y que se repite a lo largo y ancho de todo el sistema filosófico flamenco, tanto en los aspectos antropológicos, como

[81] «La sangre en su sentido más trágico tiene mucho que ver con el flamenco: sangre de inquisición, sangre de reyertas, sangre de látigos y sangre de fusiles: sangre a secas, sangre de hombres, sangre caliente» (Vélez, 1976: 11). En este sentido, aclara el editor húngaro, en nota a pie de página, de la *Filosofía del vino* de Hamvas, «solo existen tres fluidos fundamentales: el agua, la leche y la sangre. Los demás son el resultado del trabajo conjunto de la naturaleza y el hombre» (Hamvas, 2014: 22).

en los metafísicos, los teológicos o los políticos. Frente a concepciones según las cuales la forma es forma de la materia, en el *materidealismo* jondista es la materia la forma de la forma, de modo que tanto forma como materia quedan aunadas, cumpliéndose de nuevo, como se cumple a lo largo de toda la filosofía del flamenco la tendencia de presentar dos elementos aparentemente antitéticos o contrapuestos sin solución sintética ni preferencia de uno sobre el otro, es decir, haciendo de la contradicción –aunque más exactamente cabría decir de la superación de la contradicción– característica identitaria.

CAPÍTULO III

METAFÍSICA A PALO SECO

«A aquel que le pareciere
que mis ducas no eran na,
siquiera por un momento
que se ponga en mi lugar».

(Caña)

§11. Metafísica y flamenco

El carácter metafísico del flamenco ha sido destacado muchas veces a lo largo de la historia de la flamencología. No siempre (incluso pocas veces) se ha usado el apelativo de *metafísico* con exactitud filosófica, lo que no quiere decir que sea incorrecto calificar al flamenco de metafísico o, cuando menos, encontrar en él elementos de reflexión y propuestas metafísicas. Siendo además relevante que, en lo que manifiesta, su significado metafísico es más amplio que el que pueda comportar de suyo por el hecho de tratarse de una expresión musical (en forma de *triúnica choreia*), según la visión de Platón y Aristóteles[82]. Algunos flamencólogos defienden que la posibilidad de una metafísica del flamenco responde a un acomodo especulativo artificioso de pretensiones ideológicas. Otros, en cambio, destacan, además en cuestiones centrales de la configuración ontológica del cante, esta condición. Para muchos de estos autores, el flamenco aparece como un hervidero metafísico con interesantes posicionamientos, intuiciones y connotaciones. De antemano se puede decir que la jondista no es, como muchas otras (la mayoría) una metafísica *trans–scendente* o *exoantrópica* (es decir, que va más allá, al otro lado, de la naturaleza o de aquello que está fuera del ser humano) sino *in–scendente* y *endoantrópica* (esto es, que se dirige hacia el interior del ser humano). Su tema no es lo que trasciende, lo

[82] «Los griegos incluyeron la música junto a la poesía en la esfera de la inspiración exactamente desde el principio. Hicieron esto basándose en un doble aspecto. En primer lugar, se practicaban conjuntamente, pues, como ya se ha dicho antes, la poesía se cantaba y la música se vocalizaba. Segundo, existía una comunidad psicológica entre ambas artes. Ambas se entendían como producciones acústicas. Existía un vinculo que era aún más profundo. La música y el baile, como opuestas a la arquitectura o la escultura, pueden tener un carácter *maníaco*: pueden ser una fuente de frenesí y éxtasis. Esto las separa de las artes visuales, pero las aproxima a la poesía. Además, es la música y el baile, practicadas junto con la poesía, lo que concede a la poesía este estado de éxtasis y susceptibilidad de inspiración. Es cierto que existía una tendencia (originada probablemente con Demócrito y representada principalmente por Filodemo) que negaba a la música cualquier tipo importante de rol en la vida espiritual: se afirmaba que la sola acción del sonido es física y que únicamente la palabra hablada, como expresión del pensamiento, puede influir en el estado espiritual del hombre. Por tanto, la música actúa físicamente debido solo a su conexión con la poesía. No obstante, la idea que predominaba era la que fue transmitida desde Platón por Teofrasto y Aristóteles: la música tiene el poder de estimular y purificar, y tiene un significado moral y metafísico igual que la poesía» (Tatarkiewicz, 2001:117–118).

que está más allá de la física, de los límites de la naturaleza, sino lo que *insciende*, lo que está más acá del mundo.

La metafísica flamenca, como la antropología y aún más, se centra en lo profundo de cada individuo humano y en la vorágine de sensaciones, sentimientos, emociones, reflexiones o convicciones que le provocan cuestiones como las del amor y el desamor, la pena por la muerte de una madre o la proximidad de la propia, por los sinsabores del destino, las fatigas de la vida, los avatares que trae el tiempo, las duquelas (o ducas[83]) por la pobreza, la enfermedad, el presidio, o la dureza del trabajo, entre muchas otras, y que devienen en una angustia de la que es imposible escapar, en cuya exteriorización se halla una de las posibilidades de parcial liberación necesaria para hacer asumible el camino (de la vida), y ante la cual la alegría es la respuesta. A pesar de que los temas axiales a través de los que se expresa la angustia particular sean los más universalmente humanos posibles, lo que el jondismo destaca es lo que estos universales provocan en cada cual, y en el otro —en su condición de yo— en el reconocimiento, en la experiencia concreta del universal del otro, de la propia (experiencia) y de este mismo (universal). En este sentido, metafóricamente se puede decir que la metafísica flamenca es más minería que contemplación.

§12. Lo jondo: el mundo antes del mundo

Lo jondo es la clave de bóveda del jondismo. En el despliegue del pensamiento del flamenco, el fuerte acento en el individuo particular encuentra su núcleo principal en aquello que se llama *lo jondo*, como apelación a la interioridad misma de una persona singular en la que otra persona, en tanto que una concreta también, reconoce sentimientos y emociones, ora racionales, ora irracionales, de su propia intimidad. Provenga de donde provenga la locución *por too lo*

[83] «Tribulaciones, penas, trabajos», 'Ducas' (2015); en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de https://dle.rae.es/?id=EDvSuGf.

jondo de Demófilo, y que recogieran De Falla y García Lorca, lo cierto es que designa a la perfección el significado del flamenco en tanto que expresión de lo hondo, de lo más hondo del ser humano: el interior, individual, en el que se experimentan fuerzas a través de las que además el yo se reconoce en los otros, entendidos también como primeras personas del singular con una particular profundidad íntima. Lo jondo expresa en cierto modo el yo, el alma, pero no desde el psicologismo ni el espiritualismo, sino desde un ángulo *materidealista* que señala directamente a lo que está en la simas del interior de uno mismo, desde el cuerpo, que es acentuado y desde el que, en el que, y a través del que se expresa la jondura (sin que ello suponga que se entienda que se encuentra situado fenoménicamente en él). Decir del flamenco, jondo, es desvelar claramente de qué trata el asunto. Incluso solo como mero y arbitrario significante conlleva en este caso en sí una enorme carga de significado (definitorio, además). Lo jondo señala la intimidad de cada persona; el lugar interior de la reflexión, la emoción y los sentimientos; el de los miedos, los deseos, los prejuicios, los *quereles*, las fobias y las filias; señala ese dentro por donde va la procesión de cada cual [#170]. Porque en esa intimidad particular es donde el individuo se reconoce como sí mismo, pues, como escribe Sartre en *El ser y la nada*, la distinción de principio entre los otros y uno mismo se halla en el interior de cada cual: «Ne vient pas de l'extériorité de nos corps, mais du simple fait que chacun de nous existe en intériorité et qu'une connaissance valable de l'intériorité ne peut se faire qu'en intériorité» (Sartre, 1943: 273)[84]. Señala al reconocimiento *idiológico* (*ἴδιος –idios–*, privado o propio),a lo radicalmente íntimo y distinto de todo lo otro, y desde donde parte el individualismo temático y pasional flamenco, y la crítica a la ciencia respecto a la *epojé* que hace, precisamente, del sujeto concreto y específico y de las cuestiones que realmente le atañen. Se trata, por tanto, de sacar y poner sobre el tapete aquello que la ciencia rubia

[84] «No proviene de la exterioridad de nuestros cuerpos sino del simple hecho de que cada uno de nosotros existe en interioridad y de que un conocimiento válido de la interioridad no puede hacerse sino en interioridad» (Sartre, 1943: 273).

olvida, a lo que no presta atención o da importancia: lo de dentro de cada persona particular [#207].

> Lo jondo como persecución de lo interior, jamás como sinónimo de ocultación. (...) El flamenco es más radiográfico que fotográfico. No se queda en el nivel de las apariencias, no muestra la imagen exterior de una realidad, ofrece la versión particular de una persona concreta que no puede desconectarse jamás de sus experiencias y de sus ilusiones. No ofrece una imagen artificial ni se contenta con la corteza de las cosas. Se manifiesta desde dentro de un yo declarante y revelado (Perujo, 2006: 54–55).

La llamada a lo más profundo de uno mismo es siempre nítida en el flamenco. Infante, por ejemplo, reconoce en su interpretación romántica del cante, basada en la idea de pueblo (andaluz) y en el *Volkgeist* de este, la insustituible individualidad del mundo interno de cada persona; aunque apelando, al modo del romanticismo alemán, a la figura del genio creador, del poeta genial.

> Valores culturales accesibles a la popularidad son aquellos cuyo devenir tiene un cauce adecuado en la sensibilidad o en la comprensión sentimental del pueblo: es decir, aquellos que vienen realmente a ser formas expresivas de sus confusas e inéditas intuiciones etológicas o filosóficas, éticas o estéticas. La sensibilidad y la conciencia populares, esenciadas por estas intuiciones, vagamente ordenadas a la afirmación vital implicadas por las mismas, son como un aguardo o como una expectación de sus formas propias, las cuales viene a elaborar el taumaturgo o el legislador, el músico o el poeta. *Uno o varios* individuos pueden ejercer esta función, evocando fluencias difusas por falta de expresión, la cual consiste, precisamente, en ir formulando u organizando —mediante los términos categóricos del dogma, o de los giros del cante, o de las estrofas del poema— aquella inconcreta sensibilidad o precomprensión. Este es el mecanismo psicológico de la emoción religiosa, política o estética, levantada por un caudillo, o por un poeta, o por un *cantaó*. Es una voz que no clama en el desierto; es una voz sonora que se llega a erigir en índice expresivo de muchas voces calladas; una voz que trasciende al mundo externo, coincidente con las voces de una aspiración cósmica interior. (...) Las intuiciones directas

> (aprehensiones formalizantes de la esencia sin intermedio y perceptibles de objetos o de intuiciones sensibles o singulares), lo mismo en metafísica que en estética —*anticipaciones* de Epicuro y *expresividades* de Croce— parecen verificarse en dos sentidos, los cuales, analógicamente, pudiéramos llegar a denominar de *arriba a abajo y de abajo a arriba*. Es decir, desde lo infinito exterior o desde lo infinito interior, hacia la conciencia. (...) [Este último] no adviene como resultado de la identificación o erección de la conciencia o de la razón del filósofo o poeta geniales, con la razón o en la razón o conciencia del universo; *subviene* o surge de la vida particular, complejo de ideas y de sentires, experiencias o luchas, éxitos o fracasos, desarrollada por generaciones particulares que devienen en la continuidad de un pueblo o grupo humano. (…) Por razón también de esa complejidad interior, es difícil o imposible que todos los individuos componentes de un pueblo, vengan a traducir esas creaciones en síntesis o símbolos de las mismas. (Infante, 1980: 92–94).

Reconociendo el jondismo en la *triúnica choreia* flamenca como confusas e inéditas intuiciones, según el punto de vista infantista, solo los elegidos podrán transmitir dichas ideas primitivas. Debido a la complejidad de las intuiciones directas, pocos son los capaces de sintetizarlas o simbolizarlas. Intuiciones directas que se verifican en dos sentidos: uno externo y otro interno. Pero estas que vienen de dentro, o de abajo, no son las sublimes del poeta genial, sino las que surgen de la vida particular, de la individualidad y de las ideas y experiencias de la vida. Un complejo humano difícil de traducir, solo accesible al poeta popular o al cantaor (al fin y al cabo, también un elegido, en esta interpretación de corte romántico–germánica). Lo interesante de esta reflexión es que, respecto a la comprensión de qué sea lo jondo, en la disposición del mapa ideal infantista de las intuiciones directas, la conciencia queda en medio de lo infinito exterior y de lo infinito interior. Es decir, por encima de la conciencia todo aquello que estudia la metafísica, lo que como un sublimado gas vaporoso se eleva más allá de lo cielos; y bajo ella, lo jondo, lo que se pierde en el oscuro infinito interior, como las raíces, a diferentes profundidades: desde la superficie, desde ras de tierra, desde la conciencia, descendiendo a lo más hondo hacia la sombra, porque «la

sombra es la tierra y la tierra es lo permanente, lo que nunca puede faltarnos (…). Hasta el sol, que siempre sabemos sobre nuestra cabeza, puede mostrarse o no. La sombra, opaca y firme, resistente, tierra, no, nunca» (Zambrano, 2003: 79). Por ello se puede decir que en la *inscendente* metafísica flamenca lo jondo, más que tratarse de una entidad, realidad o posibilidad metafísica, es decir, que está más allá de la naturaleza, podría definirse como un *locvs catacósmico*, esto es, un lugar más acá del (por debajo de, y muchas veces incluso previo al) mundo. En este sentido, y entiéndase el sentido de la aparente redundancia, antes que una metafísica metafísica la jondista es una metafísica *catacósmica*. En la antropológica comprensión arquetípica vegetativa flamenca que transmite el jondismo en sus diferentes facetas queda reflejada la representación de lo jondo no como un infinito ideal abstracto, sino desde el modelo de la raigambre extendiéndose hacia lo profundo de la misma tierra, metáfora de lo interior. Al profundizar la raíz, el suelo empieza a quedar lejos, arriba. Emociones, sentimientos, impresiones, pensamientos e ideas, etc., también se oscurecen o casi difuminan al ir descendiendo a las profundidades: aparecen ya como contradicciones, ficciones y metáforas [#225]; sentidos y significaciones se mezclan, distorsionan, cambian y mutan, son creados, desaparecen o estiran a medida que se sigue descendiendo en lo jondo; y el cosmos deviene en caos llegando a la punta misma de la raíz, pues «parecería que, en el extremo de las raíces, estuviéramos en el límite de un mundo» (Bachelard, 2006: 342).

Es la de límite una idea latente en el flamenco, y expresada en muchos sentidos, especialmente en tres: el límite del mundo en lo profundo de lo jondo, las situaciones límite como tema cardinal, y el reto a los propios límites físicos (principalmente, *corpóreomusicales*). Comenzando por el tercero, cabe decir que la extremada velocidad desatada en la digitación, la sucesión de acordes, en el *picao*, en el trémolo o en el alzapúa en el toque, así como la dicción rauda quasi impronunciable en su rapidez de un tercio o cante, o como el macho o tercio valiente que obliga a la voz a elevarse casi más allá de lo que

materialmente la garganta le permite elevarse, hasta *romper el cante*[85], traspasando el límite, el remate impetuoso, la vehemente escobilla presurosa, el zapateao que lleva al cuerpo hasta las lindes de sus propias posibilidades físicas, o así como el compás que se acelera endiablado entre palmas redoblás, no suponen solo ni principalmente un ejercicio de mero virtuosismo, sino un desafío asintótico, un atrevido acercamiento al límite. Lo señala directamente. Pues en el límite encuentra una de sus principales razones de ser. Y el virtuosismo (que efectivamente hay) es muchas veces antes *τέχνη* para llegar al límite, que *τέλος*. Ese íntimo límite del mundo subterráneo de cada cual, donde la racionalidad va quedando atrás y la entropía crece, en lo más profundo de lo que, coaligando con Sartre, diferencia al sí mismo del prójimo, es decir, en lo que lo hace genuino y único, es el eje maestro que articula la metafísica jondista. De la misma forma, en las letras del cante, la idea de límite es de enorme relevancia como asunto nuclear, en tanto que «la *situación–límite* [en sentido jasperiano[86]] es el suscitadero temático del cante grande: la muerte, el sino, el acaso, la culpa, etc. Se da en él un encontronazo con la indisolubilidad del tope. Representa un enfrentamiento pasional con lo absoluto» (González Climent, 1964: 168). Y también es manifestado el límite del mundo que Bachelard descubre en el extremo de la raíz. Ese en el que, a fuerza de profundo, empieza a desaparecer la lógica, en el que el mundo comienza a flexibilizarse, e incluso lo trascendental deviene en dúctil, hasta llegar a lo más recóndito, al nudo del estómago o la angustia, donde el lenguaje comienza a desbarrar y a mostrarse

---

[85] «Muchos son los cantaores que se esfuerzan en el trasfondo anímico, extreman el rebuscamiento entrañal, densifican el jipío y hasta llegan a alcanzar la proximidad de la verdad. Pero no logran extravertir la almendrilla; balbucean el tope final. Es decir: no rompen el cante. A última hora, les sobrecoge el temor, la formalidad, quizás algún residuo racional o alguna excesiva conciencia técnica del mero hacer flamenco» (González Climent, 1960: 103).

[86] «Cerciorémonos de nuestra humana situación. Estamos siempre en situaciones. Las situaciones cambian, las ocasiones se suceden. Si estas no se aprovechan, no vuelven más. Puedo trabajar por hacer que cambie la situación. Pero hay situaciones por su esencia permanentes, aun cuando se altere su apariencia momentánea y se cubra de un velo su poder sobrecogedor: no puedo menos de morir, ni de padecer, ni de luchar, estoy sometido al acaso, me hundo inevitablemente en la culpa. Estas situaciones fundamentales de nuestra existencia las llamamos situaciones límites» (Jaspers, 1970: 17).

insuficiente para expresar todo aquello que parece estar más allá del lenguaje mismo, es decir, —siguiendo la proposición 5.6 del *Tractatus lógico–philosophicus* wittgensteiniano que afirma: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (Wittgenstein, 2009: 105)—, más allá del mundo, donde la persona que es en primera del singular halla estados de naturaleza previa a él, entrópica y caótica. Donde el caos (de sensaciones y sentimientos) es norma, en lo extraño, en aquello que está previo a las palabras [#250]. Es por eso que se puede decir que «lo jondo es lo inexplicable, lo telúrico, lo que aún suena y vibra en Andalucía del soplo divino que nos hizo hombres» (Manfredi, 1963: 53). A lo jondo de lo jondo, las sensaciones, sobre todo las más fuertes y profundas, son inexpresables, indescriptibles. El caos es tal, es decir, el cosmos, el mundo, *se indetermina* en las hiperbólicas simas de la íntima sensibilidad que determinan y distinguen original y originariamente a cada ser humano, que solo en el grito (musical) se encuentra una mínima posibilidad de expresar una aproximación al significado de lo que no tiene significante y, por tanto, no puede ser exacta y verdaderamente significado [#247]. Se puede decir que, a este nivel, el lenguaje que trata de decir lo inenarrable es expresivo, no significativo[87].

> El indecible padecer del alma cuando se siente a sí misma, al encontrarse, se resolvió en el pitagorismo por la aceptación del orfismo y de su aventura protagonista: el descenso a los infiernos, a los abismos donde lo que sucede es indecible. Y como es indecible, se resolverá en música. Y en la forma más musical de la palabra: poesía. La música sale del infierno; no ha caído desde lo alto. Su origen, antes que celeste, es infernal. Más tarde aparecerá la *armonía de las esferas*. Pues la armonía viene después del gemido y del encanto (Zambrano, 2012: 108–109).

De tal modo que así se presenta lo jondo como «el ser negado, olvidado y perdido que nos habita, el mundo sumergido y caótico que todos llevamos dentro, el lugar en que todas las contradicciones no son

[87] Cfr. Rosales, 1987: 33.

solo posibles, sino inevitables» (Martínez Hernández, 2005: 114). Paradojas que, junto a metáforas e hipérboles, germinan en la necesidad expresiva de lo más uno de cada uno, y, convirtiéndose además en característica determinante del estatuto ontológico de este, pueblan el abonado campo del arte flamenco. No es necesario profundizar mucho en él para percatarse de que «en el paisaje musical de lo jondo viven abrazados todos los contrarios, hay un sol que da frío, una nieve que quema, se ama a muerte y se muere de amor, se oye llorar de alegría y reír de pena» (Martínez Hernández, 2005: 114). Pues lo profundo está más allá del significado, se mueve en lo innombrable.

> En el cante hay elementos estéticos, emocionales e intelectuales, pero no olvidemos todos estos factores con objeto de considerar y de alcanzar otros niveles de comunicación más profundos, es decir, algo que no tiene todavía nombre, algo que está mucho más allá del significado de la letra (Velázquez, 1989: 129).

Lo jondo es tan individual que desde el jondismo expresado tanto en cante, como en toque y baile, no puede más que aparecer de forma gradual, en niveles distintos de jondura (profundidad), e infinitos matices: en las emociones y respuestas en confrontación con el mundo y el prójimo, en los deseos e impulsos propios, en muchas ocasiones, provocados por el encuentro con lo otro y los otros, y donde la razón pierde cada vez más sentido, o en los vórtices de las arremetidas de las fuerzas del amor, la muerte, el sino o la existencia misma. Hasta las abisales galerías donde se agarra la verdad de (y que es) cada sujeto humano, y que intenta desvelarse en el mundo a través, primero, de un jipío con aires de fragua, de trilla, de velatorio, y, después, de un largo y sobrecogedor silencio a compás por *seguiriyas*, o del fa♯ (sostenido) menor identitario de una *taranta* que llama a las puertas mismas de lo más arcano, o de un desplante por *soleá* de los que detienen el tiempo con una mirada en la que se dibuja el infinito...

> En el lenguaje verbal solo la interjección es sincera (el grito, el gemido, que fue antes que la palabra, antes que el logos), pues en el resto de nuestra verbalidad siempre estamos respondiendo a unas pautas sociales, más o menos conscientes, y eso, la interjección —que es lo único que en la voz humana no podemos controlar emocionalmente, no podemos des–sincerizar— abunda en el flamenco, como la onomatopeya o lo que llamamos quejío, que son como gestos verbales (Parra Pujante, 2012: 51).

La verdad jonda se muestra así desde la comprensión del concepto de verdad como *ἀλήθεια*, como des–velamiento de lo más profundo de la persona, donde bajo un velo tensado y cosido en las paredes de la interioridad (no tanto como un delicado cendal a modo de guardapolvo que puede ser sutil y dulcemente retirado), subyace aquello para lo que no existen las palabras y que solamente puede ser desocultado con una rasgadura violenta de este metafórico velo: el jipío reproduce los jirones del desvelamiento de la jondura, la verdad flamenca: «La clave para entrar en contacto con este núcleo trascendental de la emoción es la sinceridad. Cuando el cantaor se deja llevar por una sinceridad feroz (el duende), se vuelve radicalmente hacia su propio interior (se ensimisma)» (Washabaugh, 2005: 128). Por esto «no es lo mismo cantar bien flamenco, correctamente, que hacerlo de verdad», ya que la del flamenco es una verdad «interior, nace de dentro a fuera, surge del sentimiento íntimo de quien lo vive y lo practica» (Martínez Hernández, 2005: 117).

> El flamenco importante es casi un reverso de cualquier clase de *bel canto* y el cantaor es un divo al revés, un Caruso cavernícola, manchado de sombra, barro, soles despiadados y subterráneas humedades. Su exaltada desesperación nada tiene que ver con la del romanticismo, aunque en ocasiones pueda advertirse en él un acento romántico incivilizado, *sui generis* (Quiñones, 1971: 202).

Puede decirse que la jondura flamenca remite en primer lugar a las situaciones comunes, a aquellas que surgen de la inevitable confrontación diaria de la existencia de cada cual con el mundo (cotidiano, fenoménico), y a las excepcionales situaciones límite que se

dan en dicho mundo. Tras estos temas mundanos, y referidos a estos, aparecen las reflexiones emocionales: pasa, por ejemplo, del conjunto de falsedades particulares a la preocupación por el engaño: pensamientos y emociones más profundas desarrolladas en el diálogo, en este caso, consigo mismo. Más hondamente todavía se desenvuelven las fuerzas principales que conforman el universo reflexivo y emocional jondo: el amor, la muerte, la existencia y el tiempo o destino. Más allá, más acá, el caos. Encontramos en la *Teogonía* de Hesíodo un modelo epistemológico que puede ejemplificar e ilustrar esta idea de los distintos niveles de profundidad[88]: las fatigas, el hambre, el odio, los dolores que causan llanto, las guerras, las mentiras, o las ambigüedades son hijas de la discordia (entre seres humanos): del sentir de un yo respecto a un(os) otro(s). A esta capa *genealógica* refieren interpretaciones sociológicas, psicológicas o ideológicas del cante flamenco. Discordia que es hermana del acto de morir, dulce o traumático, del lamento, el castigo, el destino, la ternura, el engaño, la vejez o la burla, y que suponen la generación anterior, más profunda: en relación en este caso de uno consigo mismo; todas, hijas de la noche. Noche que es hermana de la sombra, la tierra, el amor y la muerte, e hijos todos del caos, lo más profundo.

---

[88] «En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpoi [en el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro.] Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos. Del Caos surgieron Erebo y la negra Noche. (…) Parió la Noche al maldito *Moros* [*condenación*], a la negra *Ker* [*muerte violenta*] y a *Tánato* [*muerte dulce*]; parió también a *Hipnos* [*sueño*] y engendró la tribu de los *sueños* [*Oniros*]. Luego además la diosa, la oscura Noche, dio a luz sin acostarse con nadie a la *burla* [*Momo*], al doloroso *lamento* [*Ezis, amargura, angustia*] y a las Hespérides que, al otro lado del ilustre Océano, cuidan las bellas manzanas de oro y los árboles que producen el fruto. Parió igualmente a las *Moiras* [*destino*] y las *Keres* [*espíritus de la muerte violenta*], vengadoras implacables: a Cloto, a Láquesis y a Atropo que conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses. Nunca cejan las diosas en su terrible cólera antes de aplicar un amargo castigo a quien comete delitos. También alumbró a *Némesis* [*castigo merecido*], azote para los hombres mortales, la funesta Noche. Después de ella tuvo al *engaño* [*Apate*], la *ternura* [*Filotés*] y la funesta *vejez* [*Geras*], y engendró a la astuta *Eris* [*discordia*]. Por su parte la maldita *Eris* parió a la dolorosa *fatiga*, al *olvido*, al *hambre* y los *dolores* que causan llanto, a los *combates*, *guerras*, *matanzas*, *masacres*, *odios*, *mentiras*, *discursos*, *ambigüedades*, al *desorden* y la *destrucción*, compañeros inseparables, y al *juramento*, el que más dolores proporciona a los hombres de la tierra siempre que alguno perjura voluntariamente» (Hesíodo, *Teogonía*, 116–234).

§13. Las fuerzas jondas

Los sentimientos y las emociones de distinta naturaleza y grado manifestadas en el flamenco hierven en lo jondo (el interior de cada uno desde el punto de vista simbólico jondista, lo que no quiere decir que pueda o no ser de esta forma con carácter general, aunque que lo sea o no, no constituye su objeto de interés). Bajo los fogones de cuatro fuerzas fundamentales que desencadenan emociones profundas en la interioridad de cada cual. Siguiendo a Molina y Mairena, «la muerte es uno de los cuatro poderes fundamentales: los otros son el amor, el tiempo y el dinero» (Molina, Mairena, 1971: 113). Poderes del mundo «flamenco»[89] añadirá García Chicón posteriormente. En el intento de afinar aún más, cabría primero especificar respecto a dichas fuerzas o poderes de los que hablan estos tres autores, que calificarlas como *del mundo* o *del mundo flamenco* puede llevar a ambigüedades, pues se dice en muchos sentidos *el mundo flamenco*, y en muchos más el mundo. Podría pues precisarse que son del mundo temático flamenco. Y puesto que el *suscitadero* temático del cante es lo jondo, lo que se mueve en los adentros de cada persona, se puede decir que son fuerzas del mundo interior; o abreviando, fuerzas jondas, constriñendo así la significación, y consiguiendo a su vez hacer referencia a la procedencia conceptual y artística de estas como poderes fundamentales. Junto con el amor, la muerte y el tiempo, estos autores señalan el dinero como cuarta potencia o fuerza, lo que parece metonímico. Si nos fijamos bien, la cuestión del dinero en el flamenco entronca en un mismo nivel con la del presidio, la de las malas lenguas, la del trabajo, etc. Todas en realidad son fruto del encontronazo diario de cada ser humano en tanto que existente con la naturaleza, con el mundo y con la sociedad. O lo que es lo mismo, de la cotidianeidad en tanto que esta puede ser explicada como determinación de la existencia humana [#221]. Por otro lado, respecto a la fuerza del tiempo, en el cante esta engloba al destino por cuanto este pone en práctica su plan en aquel, y no pocas veces es entendido

[89] (García Chicón, 1987a: 143).

aquel como sinónimo o similar potencial este, siendo el destino un modo, frecuentemente el principal, en que específicamente aparece el tiempo (con las consecuencias filosóficas que el acento en el tiempo como destino conlleva para el jondismo). Estas concreciones permiten señalar como las cuatro fuerzas jondas al amor, la muerte, el destino y la cotidianeidad.

Comenzando por la primera, estos mismos autores, y otros más a lo largo y ancho de la historia de la flamencología, postulan que en el flamenco es el amor «el eje en torno al cual gira todo» (Molina, Mairena, 1971: 100). Esta idea de *Mundo y formas del cante flamenco* señala a una perspectiva temático–cuantitativa. Quizás sea el tema (o uno de los temas) más repetido en la poesía flamenca —a pesar de que para alcanzar conclusiones a este respecto se exigiría una exégesis completa de la totalidad de la poesía flamenca, lo que no ha tenido lugar aún, y que, además, conlleva la dificultad de, en tanto que manifestación viva, su permanente actualización y evolución, y en tanto que oral, la imposibilidad de compilar todas las letras que fueron, son y serán—, pues no hay duda de que el amor como tema poético es de los más repetidos juntos con el de la madre, el tiempo, las duquelas o las malas lenguas. Sin embargo, cualitativamente, no está tan claro en el jondismo que el amor como fuerza (jonda), sea el centro en torno al que dan vueltas las demás (muerte, cotidianeidad, destino) y en tanto que subordinadas estas a aquella. De hecho, tanto en baile como en cante y toque, cada una de estas fuerzas puede aparecer en según qué temas, como eje en torno al que rotan las demás. E, igualmente, co–implicarse y relacionarse de tal forma que aparezcan los temas del amor, muerte, destino o vida cotidiana con el mismo protagonismo. Es decir, también la muerte se convierte en núcleo alrededor del cual el amor, la cotidianeidad y el destino giran, y así sucesivamente. Aunque pudiera investigarse si el amor es el tema más repetido en el cante —«el tema del amor [en el flamenco] aparece como el más patente y frecuente, y se manifiesta a través de una multitud de estados de alma líricos y sentimentales» (Tarby, 1991: 25)—, no porque pueda ser expresado más veces o referido a más sujetos, objetos

o fenómenos y situaciones distintas significa que en la articulación filosófica esté a la base de los demás. No son pocas las descripciones de un hecho concreto en la cotidianeidad que, ocurrido porque así estaba en el destino plasmado de antemano, impide de algún modo el amor, debido a lo que se desea la muerte, siendo los cuatro el núcleo temático. Porque si la del amor, la del *queré*, es mostrada en el flamenco como una de las fuerzas a las que con más ahínco —quizás por serle la más cotidiana en presencia o en ausencia desde la tierna infancia— apelan las gentes que se dicen en el cante, mostrando así su importancia y centralidad, no es menos cierta la rotundidad con la que se muestra la fuerza de la muerte, y su axialidad filosófica. Y ambas predeterminadas por el destino, que ejerce su plan cósmico o divino en la cotidianeidad del ser humano. Estas cuatro potencias aparecen mezcladas y mezclándose unas con y en otras: dos personas destinadas a amarse, dos personas a las que el destino impide amarse, un amor que sólo con el paso del tiempo puede enraizar, el fatal destino propio por el fatal destino de la madre que muere, el destino al que se le pide la muerte propia, a veces ajena, en forma de venganza, o para el fin de las duquelas, el tiempo que se erige en único maestro en la confrontación de cada ser humano con las dificultades que la cotidianeidad del día a día depara, etc.

El amor es expresado en el flamenco como una fuerza desbordante; tanto que, hiperbólicamente, la gente que se dice en el cante siente que puede rebasar incluso a la muerte, o leer con anterioridad y conocer de antemano en él, quasi a modo de revelación, el plan del destino [#157]. Y también desborda la racionalidad y el mundo al completo, de ahí la patente idea flamenca del amor como agente catalítico en el desencadenamiento de la locura en una o varias personas [#178]. Así, en el flamenco «el amor es siempre una fuerza que puede ser benéfica para los amantes o bien llevarlos a la locura» (Gelardo, Belade, 1985: 80–81). Pero incluso cuando es beneficioso, cuando el amor llega de cara, la cara amable, sigue provocando la catálisis del paso de la cordura al delirio: desde quien enloquece por intentar comprender el amor, como quien está

loquito por otro [#243]. El amor según el flamenco se presenta, por tanto, como una especie o forma de poder divino o universal.

> [El amor] Se expresa con abundantes imágenes, o comparaciones con elementos naturales (fuego, agua, flores). El amor es presentado como algo superior a cualquier fuerza natural o humana. Para evocar esta fuerza indomable, las coplas lo comparan con las potencias divinas (infierno—*dibel*), humanas (el rey—la ley) o naturales que dominan la vida espiritual o material del hombre andaluz (Gelardo, Belade, 1985: 77).

Como fuerza que todo lo desordena, que pone a cada cual y al mundo patas arriba, el amor jondo no puede manifestarse más que como *pathos* desbordado, pues es «pasión desencadenada y libérrima, no entiende de convenciones sociales ni, casi, de sacramentos. Es una ciega fuerza instintiva que todo lo arrolla con furia huracanada» (Molina, Mairena, 1971: 106). No obstante, ante la pasión nos hallamos frente a otro de los conceptos fundamentales del jondismo que empapa al flamenco en sus expresiones e intenciones poéticas, musicales o dancísticas, en prácticamente todas sus acepciones: como amor intenso o inclinación viva hacia otra persona, como padecimiento o sufrimiento, como perturbación del ánimo, pasión como pasividad del sujeto, como *concepto–acontecimiento–histórico–cristiano* pilar de la religiosidad flamenca, o como apetito o afición vehemente. Desde los diferentes ángulos, metafísico, antropológico, epistemológico, ontológico, teológico, estético, o ético y político en los que aparecen, cada una de estas acepciones de la definición de pasión es expresada con idéntica relevancia. El carácter pasional, en lo dulce y en lo amargo de él, es definitorio de la forma en la que la gente que se dice en el cante expresa la vivencia del amor [#184].

> La pasión amorosa flamenca, en su definición y en sus consecuencias, presenta numerosas características de una pasión lírica de inspiración romántica: enunciación casi exclusiva en primera persona del singular, sensibilidad hiperbólica y atormentada, culto entusiasta a la mujer amada, y celebración poética de su belleza física (Tarby, 1991: 125).

Esta pasión desbordada extremada se muestra, de hecho, como causa de que el amor se convierta en pasadizo hacia la locura, ya que el amor «[en cuanto se ejerce en tal magnitud o con tal desmedido desasosiego que causa patología] desborda a la razón que no es capaz de controlar tan tremenda carga afectiva, surgiendo la copla como válvula por donde escapará el fuego de la pasión» (Rodríguez Cabezas, 1997: 52–53). Y este punto es importante de ser señalado pues —y por eso existen posicionamientos flamencológicos que defiende el desahogo o descompresión vital como una de las líneas intencionales del cante—, no son pocas las coplas que se convierten en ventanas por las que pueden escapar todo el humo acumulado en el interior por el fuego de la pasión, antes de que el aire sea irrespirable. Aunque, por otro lado, va de suyo que la copla pueda hacer las veces de instrumento de enjugación de la angustia, en tanto que esta es, la mayor parte de las veces, expresión de las sombras de la jondura interior de cada cual, provocada por un mundo y un destino del que es imposible escapar, que tras el grito anunciador de la aurora sale a la luz despresurizando el caos de lo recóndito y el ansia de libertad de cada ser humano. Así, la pasión en el flamenco se manifiesta como la fuerza del chorro a presión que supone la manifestación artística comunicativa del flamenco, que escapa a través de grietas de libertad en la determinación, y mediante las que se libera presión interior acumulada por la imposibilidad, debido al *fatvm*, de huida del sufrimiento generado por las situaciones límite y por la cotidiana experiencia humana —de naturaleza doliente—, que provoca la angustia. Como el vapor expulsado por la olla *express* en la que desde ya hace un buen rato burbujea el puchero, haciendo girar endemoniado el contrapeso mientras silba cual jipío.

El amor, aunque pudiera parecer lo contrario por su carácter pasional, no se expresa meramente en sus versiones erótica o romántica. En el flamenco tiene una amplitud, como no podía ser de otra manera dada la importancia capital que supone en la

configuración de todo el pensamiento filosófico expresado en él, mucho mayor que eso, como afirma Arrebola, a quien le «causa tristeza saber que, en general, los filósofos de la antigüedad solo vieron en el amor el deseo físico. En el flamenco tiene una valoración y vivencia mucho más amplia» (Arrebola, 1994: 53). Comenzando por el amor de la madre[90], que como se explicó en el capítulo anterior se muestra, en el cante jondo, como el arquetipo del amor (verdadero) [#129]. Y por ello aparece igualmente como la mejor consejera y en quien confiar cuestiones como las del amor, o el *queré*, la *voluntá*, o la *amistá*: «En las coplas flamencas la *amistá* tiene la misma función significativa que el sustantivo *queré*(r), amor. De hecho, en la misma copla se conmutan *amistá* y *queré*, señal de que tienen el mismo valor semántico» (Ropero, 1983: 67), afirma Ropero apoyándose en Demófilo: «Como indica A. Machado y Álvarez, en el lenguaje del cante el término *amistá* no solo significa amor, cariño, sino que también implica relaciones amorosas permanentes» (*ibid*., p. 68). También aparece el amor en forma de amistad e incluso de falsa amistad. Por supuesto, el amor de y en la divinidad (Padre, Madre e Hijo) es igualmente parte de la concepción jonda del amor tanto como lo es la apelación a Dios por las fatigas causadas por el amor [#202], o cómo el amor puede ser, en último término, más poderoso que Dios, capaz de trascenderlo. El amor además se presenta como amor a la vida. Pocas (si no ninguna) manifestaciones musicales distintas al flamenco se pueden encontrar en cuyas coplas o lírica se use con tanta o más frecuencia la expresión "¡Viva!": «viva mi mare», «viva mi pueblo», «olé, arsa y viva Ronda», «viva la gracia y viva el salero», etc. Amor a la vida explicitado, especialmente, en la alegría como respuesta al drama de la existencia, a los avatares del tiempo y la gente, al destino inexorable: a la angustia jonda. De la misma forma, además de las descripciones, de los deseos, anhelos o maldiciones, de los sentimientos, emociones, de la pasión, el amor también aparece como uno de los motivos más importantes de la reflexión ética jondista (esencialmente llana y de aire refranesco y proverbial) cuyas coplas sirven de conocimiento

---

[90] Cfr. Supra, §10.

aproximativo con finalidad pragmática a un amor que, al fin y al cabo, es en su totalidad y esencia, como lo son la muerte o el sino, incognoscible: indesvelable [#183].

El *amor*, así, se expresa en el jondismo como poder indómito omnipotente, como fuerza que todo lo desordena, la fuerza del caos [#174]. Y frente a él, como contrapunto, como cruz de una misma moneda, la potencia inevitable que todo lo ordena y todo lo homogeneiza, la fuerza del cosmos: la muerte. La muerte se convierte en el cante jondo en otro de los pilares temáticos y filosóficos fundamentales. Es cierto, como afirman Molina y Mairena, que son realmente muchas las coplas flamencas en las que aparece el tema de la muerte estrechamente relacionado con el del amor. Y viceversa, cabría añadir. Pues ambas son manifestadas a menudo como dos formas o sentidos de lo mismo: las fuerzas positiva y negativa, la luz y la sombra. Una luz que, en tanto que jonda, puede ser sombría; e igual, una sombra que puede anunciar el amanecer. Pues en el flamenco, la muerte, desde el fatalismo que caracteriza al jondismo y su concepción de la angustia, es expresada como la posibilidad de salir del encadenamiento que suponen la vida y los pesados y difíciles avatares del tiempo y el destino en la ineludible e inevitablemente dolorosa experiencia cotidiana. Es decir, la muerte como liberación de sufrimientos y de fatigas, del desamor, la pena y la soledad, del hambre, la pobreza, del presidio, del tiempo, del destino o del dolor físico, mental y espiritual [#160, #161] al que fatalmente todos y todo ha de llegar, equiparando así a los seres humanos que fueron, a los que son y a los que serán:

> El sentimiento de la muerte en el alma jonda no es un ansia metafísica de inmortalidad al estilo de Unamuno, de Pascal o de Barrés; ni es una muerte postulada racionalmente para eludir el inquietante problema del más allá, como en los positivistas; ni una muerte religiosamente necesaria para asistir al sorteo de premios y castigos como en los teólogos, sino una muerte esperada como una liberación, como un término del dolor, al igual que los parias indios;

o como un desenlace que nos iguala a todos borrando las tremendas desigualdades humanas (Caba Landa, 1988: 201).

A diferencia de la propuesta heideggeriana, en el jondismo el estar vuelto a la muerte no es causa sino consecuencia de la angustia, de tal forma que es deseada en tanto que única posibilidad de verdadera liberación del ser humano (de cada ser humano) de las cadenas del sufrimiento [#209]: «Como postura resignada, el cante acepta la muerte como liberación ya que, aunque aspire a la inmortalidad, esta se le muestra inalcanzable» (García Chicón, 1987a: 56). Más que a la inmortalidad, en el flamenco se apela a la trascendencia, especialmente a través del amor [#163]. El carácter pasional e hiperbólico se muestra así también respecto a la muerte, que puede ser superada por el amor, pero que a su vez, con grandes dosis de metafórica ironía de sutiles concreciones semánticas, puede mostrarse como fuerza superior al propio Dios, quien incluso puede temer a la muerte misma: «Dios con ser Dios le temió/ a la muerte que viniera,/ y yo por ti perdería,/ cien vidas que tuviera». Esta exagerada concepción de las fuerzas jondas reproduce con justeza la intencionalidad de la expresividad flamenca, y la condición de la hipérbole de método para intentar exteriorizar el inmenso poder de estas fuerzas que son el amor y la muerte (y el sino y la cotidianeidad). El reconocimiento de estas colosales potencias está, además, relacionado con la crítica al ciencismo, en tanto que, debido a su inconmensurable poder, estas fuerzas son consideradas como incognoscibles, como inalcanzables para la razón científica [#156]:

Filósofo sin saberlo, el cantaor, por muy dado que sea a sentenciar aforísticamente, y por mucho que fíe en sus máximas favoritas, fruto siempre de la experiencia, sabe, y así lo va pregonando en sus cantares, que todo saber y experiencia están fatalmente limitados por el amor y la muerte, en el sentido de que una rica experiencia y una profunda sabiduría no nos protegen eficazmente contra ellos; no pueden salvar victoriosamente sus abismos (Molina, Mairena, 1971: 111).

Las fuerzas del amor y de la muerte entroncan a su vez con los designios del destino: el fatalismo en el jondismo es marca de la casa. En el flamenco, no pocas veces, tiempo y destino tienen sentido el uno respecto al otro, se correlacionan o se identifican con mayor o menor laxitud. El tiempo, quizás más amplio, y el destino, tan implacable como aquel, aparecen constantemente entrelazados y en ocasiones indiferenciados. El tiempo es expresado en el flamenco como un verdadero maestro capaz de enseñar las cosas de la vida. También es cicatrizante, y aquello que, junto a Dios, o acaso por voluntad de este, puede curar lo incurable; o domar lo indomable. (No hay que olvidar que en el jondismo la contradicción juega un papel fundamental). Y marca además el camino inexorable hacia la muerte. Y es el marco natural, físico, donde tiene lugar la fuerza jonda del *fatvm*, idea central del jondismo [#220].

En la concepción flamenca del destino, en el fatalismo que tan explícitamente caracteriza al flamenco (e interpretado por algunos flamencólogos como reminiscencia andalusí), es posible encontrar similitudes con el senequismo (quizás por influencia más o menos indirecta de rasgos del pensamiento de Séneca sedimentados en la *tierra* y conservados en la cultura oral andaluza)[91]: el destino como potencia cósmica que determina la vida de cada persona (idea general estoica), lo cual no agota ni invalida la voluntad del ser humano, es decir, cierto —y limitado— libre arbitrio (aportación particular senequista). El destino, según Séneca, es «la indefectibilidad de todos

[91] Afirma García Chicón que en el flamenco es posible encontrar «las notas o características principales que definen al estoicismo: intento de conseguir la impasibilidad y dominio sobre la propia sensibilidad ante los avatares de la vida, creencia en la fatalidad y en el sino, austeridad, indiferencia, eclecticismo, carácter moral y fondo religioso (preferentemente panteísta) y una actitud pedagógicamente exhortativa» (García Chicón, 1989: 58). A lo que añade más adelante: «El andaluz no es escéptico, pero sí profundamente estoico, y eso trasciende al arte flamenco. El andaluz es creyente, y no ya solo en la religión: cree en augurios, en corazonadas y hasta cree las mentiras que inventa él mismo para divertirse o divertir o engañar a los demás, o para presumir de lo que ni es ni tiene. No, el andaluz no es escéptico. Si fuera escéptico, no sería estoico. Entiendo por estoicismo, en esto que ahora nos importa, como equivalente a fatalismo. Y el andaluz es profundamente fatalista: "Está de Dios", "está escrito", dicen también, repitiendo a otros fatalistas anteriores que vivieran en la misma tierra: "Ya te lo dije. Ya lo sabía yo. Ya te lo advertí. Tenía que ser así..." Todo esto expresa en el andaluz su condición fatalista. Y este estoicismo es el que le lleva a la abulia, a la apatía» (García Chicón, 1987a: 83–84).

los sucesos y actos, indefectibilidad que ninguna fuerza puede romper»[92] (Séneca, 1979: 87). A pesar de lo cual las oraciones (las peticiones) que se puedan hacer a la divinidad, al *fatvm*, no son inútiles. Lo serían si el destino determinara la totalidad de los hechos. Pero los dioses, dice Séneca, han dejado probabilidades abiertas a la voluntad, al libre arbitrio de la persona; así, dice el filósofo cordobés: «cuando trate este punto diré cómo, aun aceptando el hado, queda algo dependiente de la voluntad del hombre»[93] (*ibid.*, p. 89), de su libre arbitrio. Las oraciones a Dios, por ello, no son vacuas, ya que es parte del hado también la indeterminación que asegura la libertad (y la voluntad). Es decir, que «las ofrendas sirven, dejando a salvo la fuerza y el poder de los hados; en efecto, los dioses han dejado en suspenso algunas situaciones, de modo que se convierten en un bien si se han elevado preces a los dioses y se han formulado promesas»[94] (*ibid.*, p. 88). Tanto es así que afirma que Dios no puede interpretarse como un ser ocioso cuyo fin sea ocuparse de cuestiones nimias, es decir, no dirige el vuelo de los pájaros ni dispone de una determinada forma las entrañas bajo el cuerpo que el sacrificador ha de abrir. Séneca habla de *indicia*, de pistas o huellas que de sí mismo deja destino, lo *por venir*; pero no están marcados todos los instantes de la vida, ni la totalidad de acciones de la naturaleza y de sus seres, dejando abierta delicadamente la puerta de la voluntad, del libre arbitrio del ser humano en ciertas cuestiones. De ahí la utilidad del (tan característico del flamenco) rezar y pedir a Dios a pesar del destino[95].

[92] «Necessitatem rervm omnivm actionvmque, qvam nvlla vis rvmpat» (Séneca, Nat. Qvaest., II, 36, 1).

[93] «Cvm de ista re agetvr, dicam qvemadmodvm manente fato aliqvid sit in hominis arbitrio» (Séneca, Nat. Qvaest., II, 38, 3).

[94] «Interim hoc habent commvne nobiscvm qvod nos qvoqve existimamvs vota proficere salva vi ac potestate fatorvm. Qvaedam enim, a diis immortalibvs ita svspensa relicta svnt vt in bonvm vertant, si admotae diis preces fverint, si vota svscepta» (Séneca, Nat. Qvaest., II, 37, 2).

[95] Según Todolí, lo que diferencia al estoicismo (en general) del senequismo es el individualismo, lo que determina un fatalismo en el que caben la libertad y la voluntad (y por ello también la rebeldía ante la norma): «Sabido es que el estoicismo materialista subsume toda la realidad en un todo regido por la ley del Logos, ley infalible a la cual, *velis nolis*, todo ser y toda actividad se ajusta. La única libertad que cabe al hombre es aceptar, de buena o mala gana, esa ley que todo lo determina. Esto hace que en el estoicismo el hombre, como todo ser, quede inscrito en el orden cosmológico. ¿Ocurre esto en Séneca? Nada más opuesto a la mente del filósofo cordobés. Su yo humano y singular vibra de tal forma en toda su obra, que es imposible una subsumisión de lo humano en lo cósmico. Es más bien la naturaleza la que es

> ¿Cómo tienen un significado [los rayos], si no son lanzados por esa razón [la de anunciar el porvenir]? Al igual que las aves, aunque no se muevan con el fin de salirnos al encuentro nos dan un augurio favorable o desfavorable. Es que también, dice él, las mueve Dios. Lo estás convirtiendo en un ser ocioso, encargado de asuntillos sin importancia: preparar los sueños a unos, las entrañas a otros. No es que el poder divino intervenga menos en su realización, aunque las plumas de las aves no estén dirigidas por Dios, ni las vísceras de los animales reciban forma en el momento de utilizar el hacha. La sucesión de los acontecimientos fijados por el hado se despliega según otro sistema, enviando, por anticipado y en cada caso, síntomas [*indicia*] de lo que va a suceder; algunos de ellos nos son familiares, otros nos son desconocidos. Todo lo que sucede es síntoma de algo futuro. Los hechos casuales y fluctuantes, que no están siendo sistematizados, no admiten adivinación.[96] (Séneca, 1979: 84).

Indicia, dice Séneca; compás, grita el flamenco. El compás es tiempo determinado. En analogía con el posicionamiento senequista, el destino puede ser entendido como el compás de la existencia. El compás es la pauta que somete al tiempo y determina la música que, libremente, pueda ser expresada dentro de los límites que el compás impone. Se convierte esta determinación en la necesaria condición de posibilidad de la libertad, pues es en aquella donde esta puede tener lugar. En el flamenco, el compás ocupa una posición más que fundamental. Se juega con el tiempo en el compás y con el compás mismo: se estira, se contrae o se estruja, silencios, contratiempos, rubato, etc. Pero no hay mayor pecado en el arte jondo que eso de *ir atravesao*, descompasado (en cualquiera de las modalidades

---

elevada y honrada con el ser del hombre y nunca viceversa (…) Esa obediencia, cosmológica del estoicismo, no se encuentra en Séneca. Es más, a veces se encuentra la rebeldía» (Todolí, 1966: 194–195).

[96] «Qvomodo ergo significant, nisi deo mittvntvr? Qvomodo aves non in hoc motae vt nobis occvrrerent dextrvm. avspicivm sinistrvmque fecervnt. Et illas, inqvit, devs movit. Nimis illvm otiosvm. et pvsillae rei ministrvm, facis, si aliis somnia, aliis exta disponit. Ista nihilominvs divina ope gervntvr, si non a deo pennae avivm regvntvr nec pecvdvm, viscera svb ipsa secvri formantvr. Alia ratione fatorvm series explicatvr indicia ventvri vbique praemittens, ex qvibvs qvaedam nobis familiaria, qvaedam ignota svnt. Qvicqvid fit, alicvivs rei fvtvrae sgnvm est. Fortvita et sine ratione vaga divinationem non recipivnt» (Séneca, Nat. Qvaest., II, 32, 3–4).

musicales flamencas). La predeterminación se presenta desde este aspecto como sagrada, pues es en ella, a través del lenguaje (de la música), donde puede ser expresada la libertad. En el fatalismo jondo, ni la predeterminación anula la posibilidad de libertad, ni esta la de aquella. El jondismo permanece en la dicotomía, en la dialéctica, sin aspirar a soluciones sintéticas: se instala en conjugaciones armónicas de destino y libertad [#232, #237]. El hado —al que, como afirma el filósofo cordobés en *Sobre los beneficios*, «de la misma manera, llámale naturaleza, hado, fortuna; todos son nombres de un mismo Dios en uso de su poder de varias maneras»[97] (Séneca, 1961: 358)— es hado, es naturaleza, es destino, y es Dios, pero con distinta función[98]. También en el hado se pueden encontrar hechos casuales y fluctuantes que no están sistematizados, situaciones que los dioses han dejado en suspenso, puesto que no es su tarea ocuparse de ellos. De ahí que no sean vanas e inútiles las preces... ni la rebeldía ante los designios del destino [#169] en base al reconocimiento de potencialidades no prefijadas por el *fatvm*. Es decir: todo está escrito pero no en detalle. Por ello el rezo a través de una saeta, la petición a la divinidad o a los cielos de un castigo para sí o para cualquier otro [#182], o la imploración al sino o a la naturaleza no deslegitima ni desautoriza el fatalismo flamenco. Pero como, al igual que en Séneca, en el flamenco, el destino, la naturaleza o Dios son la misma cosa —pocas dudas ofrece hasta la fecha el carácter panteísta del cante jondo[99]—, en el flamenco es posible encontrar rebeldía contra el destino, igual que contra la naturaleza o contra Dios.

> No existe una axiología ni un fanatismo del sino. El andaluz interpreta la categoría de acontecimientos a los que pueda caber la paternidad del sino. Juzga personalmente la calidad y el peso sobrenatural de los golpes que de él recibe. Acomoda el sino a su sentido personal de la vida y de los hechos. Esto es, discierne lo

[97] «Sic nvnc natvram voca, fatvm, fortvnam: omnia eivsdem dei nomina svnt varie vtentis sva potestate» (Séneca, De Benef., IV, 8).
[98] «No hay naturaleza sin Dios ni Dios sin naturaleza; ambos dos son uno; solo su función los distingue» (Séneca, 1961: 358).
[99] Cfr. Infra. §22.

> poco o nada discernible que hay en la realidad dinámica del sino. Restringe elásticamente la lectura de *lo escrito*. El andaluz, en un gesto aristocrático y digno, se convierte en *administrador* de su propio sino (González Climent, 1964: 398).

Sin embargo, a pesar de estas cuotas de libertad en la predeterminación que posibilita tanto la oración como la rebeldía, en último término y de forma más global, solo cabe la resignación «frente al destino adverso y frente a la inconsecuencia interpretativa de nuestro puesto en el cosmos» (González Climent, 1964: 205), puesto que «la resignación nace como respuesta a ese techo mental del andaluz, que es el sino» (*ibid*., *loc. cit*.). Un destino, el expresado en el arte jondo, definido por Gelardo y Belade como «trágico y fatal» y «contra el que no se puede luchar». Así, afirman, en el flamenco, «frente a este destino fatalmente trágico no está expresada ninguna voluntad de lucha, pues el individuo tiene el sentimiento de que su vida está dominada por fuerzas superiores a las suyas propias» (Gelardo, Belade, 1985: 92, 94). Contra el destino, contra el compás, no hay lucha, no hay aspiración a descompasarse. Rebeldía ante el sino y resignación fatalista a la par. He ahí la heraclitiana tensión dialéctica jondista tan característica del flamenco, apreciable en tantos aspectos diferentes.

> Esta reaccionabilidad ante el pequeño acontecer y la serenidad frente a la catástrofe es de una gran regularidad en el alma andaluza y, por consiguiente, corresponde a un estado temperamental muy profundo. El hacer ese doble juego está en orden. Es prácticamente inhallable una psicología parecida a esta (González Climent, 1964: 378).

El compás del flamenco es considerado uno de los elementos más característicos y diferenciadores de su expresión: mayoritariamente, tres, cuatro o doce tiempos con sus acentos particulares. El compás está prefijado, incluso en los cantes *ad libitvm*, donde casi diluido y aparentemente inexistente, se mantiene como una brisa que sostiene el aire del cante. El ciclo está establecido, en número y en acentos.

Sin embargo, forma de la misma manera parte de su peculiaridad la interpretación ampliamente libre de la sujeción del compás: como, por ejemplo, entrar en el compás de doce en el primer acento fuerte, en el primer acento débil o en el cuarto fuerte, conformando así variaciones generadoras de palos, o de estilos distintos; igualmente, «trastocar tiempos y notas, jugar al escondite, colocar silencios en lugar de tiempos fuertes, disonancias en un acorde final de tónica, etc.» (Donnier, 1987: 63). En el flamenco, ni existe la estricta sujeción a la norma, pues ello va contra su propia naturaleza, ni existe libertad total, o la posibilidad de ir descompasado en la unidad final de un tercio, falseta o escobilla, verbi gracia. La libertad en la interpretación del compás flamenco se basa y se enmarca en el esquema predeterminado del que no es posible escapar.

> Aspectos fundamentales que conviene resaltar para introducirse en el contexto musical flamenco son: el compás, la ornamentación y la improvisación. En todos se da el fenómeno paradójico de la «*obligación*» frente a la «*libertad*». (...) Los cantes flamencos (nótese que no se dice cantos sino cantes) están ajustados a un metro rítmico (compás) que se repite periódicamente, que no es más que una distribución de acentos en una secuencia corta de pulsos. Resulta crucial para el cantaor ajustar las frases a ese ciclo periódico de acentos, y una de las peores críticas de los aficionados flamencos reside en lo que denominan *ir atravesao*, esto es, ir desajustado con respecto al compás. Por otra parte, toda vez que el intérprete tiene *interiorizado* el compás, puede realizar juegos de tempo usando recursos como silencios, fraseos largos, etc., que enriquecen el colorido rítmico de la ejecución. Se conjuga, por tanto, sometimiento y libertad en el ritmo (Díaz Báñez, 2013: 517).

Tal y como insiste Donnier, la libertad «se manifiesta en la creación rítmica, donde el artista ha desarrollado una facultad combinatoria increíble. Tiene una gran habilidad en trastocar las células fundamentales del compás básico, creando así nuevos ritmos de lo más inesperado» (Donnier, 1987: 27). Esta particular manera de afrontar el problema del determinismo y la libertad en el flamenco, evidente respecto al compás, aparece reflejada desde las primeras

referencias y descripciones de arte jondo, como la de Estébanez Calderón en 1846: «El cantador o cantadora entra cuando bien le parece, y la bailadora, con sus crótalos de granadillo, o de marfil, rompe también sus movimientos con la introducción que tiene toda danza o baile, que allí se llama paseo» (Estébanez Calderón, 1985: 251). De tal modo que, la quasi disolución del compás que se produce en los palos ejecutados *ad libitvm* llega a ser interpretada como aspiración trascendental, de ir más allá de la determinación del compás con el que el cuerpo queda anclado en la tierra, liberado de él. Pues, según escribe Génesis García, «en el ánimo del hombre, el ritmo y el no ritmo tienen distintas funciones: el *ad libitvm* libera las almas en busca de trascendencia, y por eso lo prefieren todas las músicas sacras, religiosas» (García Gómez, 1993: 36). Atendiendo a todo esto, ¿dónde apunta, entonces, el cante jondo que se halla la posibilidad de libertad? ¿Dónde se manifiesta la cuota de arbitrio libre que el *fatvm* deja abierta a la voluntad humana? En el lenguaje. En la expresión —de la interioridad, y de la exterioridad desde aquella (asimilada), en lo que desde la palabra, la voz, los instrumentos y el cuerpo se dice y en cómo se dice, en la flexibilidad transgresiva del lenguaje propio y en el uso rebelde de la norma que lo determina—, en la comunicación, especialmente en forma de participación colectiva.

En el flamenco, el destino, el amor o la muerte como fuerzas jondas se desvelan en la cotidianeidad y sus avatares, complejidades y dificultades. Aunque Molina, Mairena y García Chicón hablen de la fuerza del dinero (el hambre, la pobreza), lo cierto es que este, junto con los temas del paro, del trabajo, de la libertad, de la cárcel (la justicia y la injusticia), de las malinas lenguas, de la maternidad, etc., y elementos cotidianos como el delantal, el carro, el molino, la ventana, la casa, el patio, o el fuego, conforman la potencia conjunta que en el jondismo es la cotidianeidad, y a la que el ser humano tiene que dar respuesta. Se puede decir que la cotidianeidad es en el flamenco, como en Heidegger, lo que se da a cada cual «inmediata y regularmente» (Heidegger, 2002: 298), «también cuando y justo

cuando el ser–ahí se mueve dentro de una cultura desarrollada y diferenciada» (*ibid.*, p. 55), en este caso el sur peninsular; y «es, en efecto, justamente el ser entre el nacimiento y la muerte» (*ibid.*, p. 213). En el jondismo no se aprecian ideas respecto a la naturaleza de lo cotidiano[100]; esta es indubitable y evidente. La fuerza de la cotidianeidad se muestra en varias formas. Primero, como protagonista: en este caso se presenta por lo general como un reto colmado de dificultades [#179]. Segundo, como escenario: la vida cotidiana en forma de «*trasfondo* de una escena actual»[101] [#244]. Tercero, en un sentido pragmático, esto es, como instrumento diario:

---

[100] «Si lo que se pretende es abordar filosóficamente el tema de la cotidianidad, la tarea se presenta, ya desde el inicio, como problemática: ni siquiera está claro que sea posible o justificable la pretensión de hacerlo. Raúl Fornet Betancourt hacía ver, acertadamente, que respecto de la cotidianidad "…la historia de la filosofía, concretamente la historia de la filosofía occidental, lo que realmente muestra es una relación marcada por la ambivalencia, la sospecha, la inseguridad o la contradicción" [Fornet, R. (2010); 'Einfürung', en *Alltagsleben: Ort des Austauschs oder der neuen Kolonialisierung zwischen Nord und Süd* (*Vida cotidiana: lugar de intercambio o de nueva colonización entre el norte y el sur*). Mainz Verlag: Aachen]. Para una parte importante de la tradición filosófica occidental, la cotidianidad simplemente no ha sido un tema filosófico. De hecho, como bien señala hace poco Bruce Bégout, "…la filosofía con extraña unanimidad ha denegado el mundo cotidiano (…), raramente ha hecho un esfuerzo por comprenderlo. La filosofía se ha contentado con verlo bajo el aspecto de la banalidad servil, para así apartarse de él inmediatamente" [Bégout, B. (2009); 'La potencia discreta de lo cotidiano', en *Persona y Sociedad*, n. 23–1, pp. 9–20, UAH/ Santiago (Chile), p. 11 (http://personaysociedad.cl/ojs/index.php/pys/article/view/198)]. Esto no es nada nuevo, pues ya hace treinta años lo hacía ver Henri Lefebvre cuando señalaba que "…con relación a la filosofía, la vida cotidiana se presenta como no filosófica" [Lefebvre, H. (1972); *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Alberto Escudero (trad.), p. 21, Alianza: Madrid]» (Santos–Herceg, 2014: 173–174).

[101] «La situación de acción constituye en cada sazón para los participantes el centro de su mundo de la vida; esa situación tiene un horizonte móvil, ya que 'remite' a la complejidad del mundo de la vida. En cierto modo, el mundo de la vida al que los participantes en la interacción pertenecen está siempre presente; pero solo a la manera de (o suministrando el) 'trasfondo' de una escena actual. En cuanto tal 'plexo de remisiones' que incluido en una situación, en cuanto se torna en ingrediente de una situación, pierde su trivialidad y su solidez incuestionada. Cuando el hecho de que el colega recién llegado no está asegurado contra accidentes de trabajo penetra de súbito en el ámbito de relevancia de un campo temático, puede venir explícitamente al lenguaje, y ello en diversos papeles ilocucionarios: un hablante puede constatar que *p* puede lamentar u ocultar que *p*; puede hacer el reproche de que *p*, etc. En cuanto el asunto se convierte en ingrediente de una situación, puede devenir sabido y ser problematizado como hecho, como contenido de una norma, como contenido de una vivencia. Antes de hacerse relevante para una situación, esa misma circunstancia solo está dada en el modo de una 'autoevidencia del mundo de la vida' con la que el afectado está familiarizado intuitivamente sin contar con la posibilidad de una problematización. Ni siquiera es algo 'sabido' en sentido estricto, si el saber se caracteriza por poder ser fundamentado y puesto en cuestión. Solo los limitados fragmentos del mundo de la vida que caen dentro del horizonte de una situación constituyen un contexto de acción orientada al entendimiento que puede ser tematizado y aparecer bajo la categoría de saber. Desde la perspectiva centrada en la situación, el mundo de la vida aparece como un depósito de autoevidencias o de convicciones incuestionadas, de las que los participantes en la comunicación hacen uso en los procesos cooperativos de interpretación» (Habermas, 1992: 175–176).

basta con ver (oír) los palos creados como herramientas del día a día tales como *pregones* [#190, #203], *nanas* [#155], *cantes camperos* (*trilleras*, *caleseras*, *pajaronas*, etc.), *jabegotes*, *martinetes*, o *carceleras*, es decir, los cantes usados para vender caramelos o frutas, el que se canta para que se duerma el bebé, los destinados a aliviar el duro trabajo en el campo, en la fragua o remendando las redes de pesca, así como la *toná por martinete* que entona el preso. Y, cuarto, en los creadores e intérpretes: en la procedencia sociocultural de los autores de las letras y los cantes, de las falsetas, armonías y melodías para el toque, de coreografías o pasos o formas del baile, etc.:

> Tienen estos autores [los de las coplas flamencas] por profesión la de vivir: viven en su casa y de lo que comen, como cualquiera; y en punto al alma, la tienen en su *almario*, ni más ni menos que el más encopetado y, a falta de laurel, emperejilado vate. A estos *cantaores* de profesión, que no solo viven de lo que comen, sino de lo que cantan, han de unirse como autores, según he dicho, los infinitos Sánchez, Pérez y Garcías, que, así como los López, no son los Sánchez, Pérez o López que conocéis, sino *otros López*, que en infinito número andan desparramados por esos mundos de Dios, arando, tejiendo, carpinteando, forjando, cosiendo, cavando, vareando aceitunas y rompiéndose el alma de mil modos, y ajenos por completo a que sus cantos y *trinos* son luego motivo de estas disquisiciones filosóficas (Demófilo, 2005: 415–416).

Aunque la cotidianeidad, el mundo de la vida, se da en interacción, en la acción comunicativa, algo que en el flamenco tiene una relevancia fundamental, en el jondismo no se pierde de vista en ningún momento que esta no es meramente «el mundo intersubjetivo, lo meramente social, sino que también incluye, entre otras cosas, el mundo propio de cada uno en su vida diaria» (Uscatescu Barrón, 1995: 29)[102]. Que es lo que expresa Perujo cuando apunta a «esa particular regla de tres compuesta por la presencia de un ser humano

---

[102] Uscatescu, respecto a la idea de la cotidianeidad como inicio del pensar filosófico, señala a la que supone una de las cuestiones fundamentales de esta investigación: «Se apunta como tarea inscrita en el estudio de la cotidianidad investigar cómo y qué es el llamado 'pensar natural' o modo de pensar precientífico con sus juicios pragmáticos, las comparaciones, sus inferencias y razonamientos, así como la imagen del mundo cotidiano» (Uscatescu, 1995: 36).

consciente de su situación individual, una realidad limitadora que es causa de sus impulsos y la necesidad de expresar el volcán de su mundo interior» (Perujo, 2006: 46), tan evidente en la expresión flamenca. Es decir, la persona, la realidad limitadora y dolorosa que hace que lo de dentro hierva, lo de fuera, y la necesidad de echar fuera la presión acumulada dentro por lo de dentro y por lo de fuera. Y como no muestra la vida general, ni esta como idea, sino la de a diario, el día de hoy que es causa del día de ayer y que determinará el día de mañana (el presente personal más flexible posible), se erige en joya documental en tanto que muestra la cotidianeidad y, en su encadenamiento, la historia, captando lo que ni siquiera la cámara puede captar, lo jondo del que está escribiendo la historia [#219]. Así, afirma González Climent, todo el pensamiento jondo tiene como referencia a la vida real de cada cual y cada día, junto con, como se ha visto, al amor, la muerte y el destino:

> El cantaor flamenco es un metafísico no académico, un filósofo callejero, un profano en ontología formal. Lo que se quiera. Pero, sin duda, se nos aparece como un receptor entero de la vida en su último sentido. Está en la libertad del que vive apasionada e integralmente. Es el gran gastador de la vida. Nada que no tenga un valor de universalidad pasional puede dejar de interesarle y comprometerle (González Climent, 1964: 165).

La cotidianeidad en primera persona aparece frecuentemente como la vida en el sentido de aquello a lo que es indispensable dar respuesta para la supervivencia; desde lo más básico hasta lo más trivial. Y en este aspecto es entendida como espinosa y complicada, como pelea y lucha diaria [#234], y, por tanto, cuarto manantial, junto al amor, la muerte y el destino (y la imposibilidad de escapar de estos), con el que se llena el pozo de la angustia jonda, es decir, es igualmente causa de ducas y duquelas.

> [La estética del flamenco] En su acercamiento a la realidad, expuesta con claridad en el paisaje de sus temas preferentes, reproduce una firme ontología de lo concreto, de lo humano, de lo

cercano, de lo real, de lo que nos afecta, nos limita, nos libera y nos consume cada día. Es un reflejo de la cotidianidad (Perujo, 2015: 69).

Como telón de fondo también se manifiesta la cotidianeidad en su forma idealizada, en el elogio de las pequeñas cosas, de las cosas de siempre [#222, #239], en la cara amable de la cotidianeidad o esta misma usada como destello de gracia, de guasa y de fiesta. Ejemplo grande son las famosas *papas aliñás* del cantaor jerezano Fernando de la Morena (una populosa *bulería* a palo seco interpretada entre palmas y nudillos a compás, olés, arsas y jaleos), exponente evidente de, junto con su ascensión a elemento artístico, la exaltación, desde un punto de guasa pleno de naturalidad, de la importancia de la cotidianeidad, de su verdad y fuerza[103].

> De aquí que toda la existencia andaluza, especialmente los actos más humildes y cotidianos —tan feos y sin espiritualizar en los otros pueblos—, posea ese divino aire de idealidad que la estiliza y recama de gracia. (...) Fuera de lo cotidiano, el andaluz es el hombre menos idealista que conozco (Ortega y Gasset, 1983: 120).

§14. Ducas y duquelas: la angustia

El amor, la muerte, el destino y la cotidianeidad en todas sus formas son en el jondismo el hontanar que alimenta el pozo de la angustia jonda, que es, según González Climent, «la fuente impetuosa de todo su curso metafísico y el secreto, en mucho, de su jondura» (González Climent, 1964: 171). La angustia revelada en el flamenco mantiene lingüísticamente la tendencia *materidealista* de tal forma que es definida como fatigas, como ducas y duquelas: es

[103] *Bulería* cuya letra dice: «Escuchen ustedes señores/ lo que les voy a contar:/ a mí me gustan las papas,/ a mí me gustan una *jartá*./ Con mucho pimiento,/ con mucho tomate./ Me gustan a mí las papas/ que es un disparate./ Échale vinagre,/ échale laurel,/ que este guiso tuyo/ me gusta al perder./ Me gusta la berza,/ también la pringá,/ pero yo prefiero/ las papas *aliñás*./ Me gustan las papas/ que estén *aliñás*/ con mucha cebollita/ y mucho perejil./ Me las como todas/ porque son las papas/ que me gustan a mí./ Cuando me las pone/ mi *mare* la Morena,/ me como yo lo menos/ dos o tres cazuelas./ Me gustan las papas/ que estén *aliñás*/ con mucha cebollita y mucho perejil./ Me las como todas/ porque son las papas/ que me gustan a mí».

decir, significada con el nudo que se forma en la boca misma del estómago (sea náusea, sea metafórico *puñao* de mariposas que revolotean). «*Ducas* [y duquelas], palabra gitana, significa penas hondas» (Demófilo, 2005: 219). Son las fatigas, los tormentos, las penas, chicas y grandes, el dolor, el sufrimiento, el padecimiento, los pesares y las tribulaciones... la angustia. Tanto, primero, en el sentido de esta relacionada con los sujetos, objetos y fenómenos del mundo radicalmente otros del sí mismo; como, segundo, en el sentido de la que provocan —casi siempre además a través de las primeras, de fuera hacia dentro— las fuerzas jondas del amor, la muerte, la cotidianeidad y el destino (*sive* tiempo). De lo exterior a lo interior y vuelta al exterior en forma de comunicación, e igualmente con aire gradual: desde las duquelas pequeñas relativamente insignificantes, a las grandes o dobles ducas, más jondas y profundas: del «Yo tenía, yo tenía/ una *caenita* de oro;/ se me perdió el otro día./ Con qué duquelas yo lloro,/ ay, qué dolor de *caena* mía», al «Ni el Pare Santo de Roma,/ ni el que inventó los tormentos,/ está pasando más duquelas/ que está pasando mi cuerpo». Miguel Ropero también señala esta comprensión *materidealista* y el movimiento constante exterior–interior–exterior, cuando dice:

> [Fatigas] es una de las [palabras] más características del lenguaje del cante. Fatiga se suele usar en las coplas casi exclusivamente en su forma de plural y tiene un amplio semantismo (...). Es difícil hacer una valoración semántica exacta de fatigas en cada caso concreto y matizar hasta dónde es 'dolor físico' o 'sufrimiento interior', 'vehemencia amorosa' o 'celos', teniendo como contexto una pequeña copla de tres o cuatro versos de una enorme valor connotativo (Ropero, 1983: 122–123).

La del jondismo difiere de concepciones filosóficas como la kierkegaardiana de la angustia como vértigo de la libertad, y la heideggeriana de la angustia como huida de sí mismo (diferenciada del miedo entendido como huida de los entes *intramundanos*), en tanto que estas nociones parten de la premisa de la posibilidad de la libertad (*Ser y tiempo*, §53) —en el caso de Heidegger, de huida de sí

mismo o de los *intramundanos*—, que no tiene lugar en el flamenco, principalmente en base al fatalismo que el jondismo conlleva. En tanto que su punto de partida es la predeterminación, no encuentra (no tiene) posibilidad de vértigo frente a la libertad, ni por supuesto de huida, presentándose así la angustia jonda (fatiguitas, fatigas o fatigas dobles) por un lado como resignación ante el *fatvm*, y por el otro como imposibilidad de huida [#196] (de sí mismo y de los entes *intramundanos*, entre los que también está sí mismo)[104].

> Además de la angustia, existe en él [el cante jondo] la influencia de una contracorriente [respecto a la angustia], que podríamos denominar la resignación; la resignación frente al destino adverso y frente a la inconsecuencia interpretativa de nuestro puesto en el cosmos. Inclusive, la resignación, como temática, aparece más frecuentemente en el cante que el primer término de la ecuación; esto es, la angustia. La resignación nace como respuesta a ese techo mental del andaluz que es el sino (González Climent, 1964: 205).

Si encontrarse con la muerte es causa de angustia en Heidegger, en el jondismo es aquella consecuencia de esta en tanto que es el ser humano sumido en la angustia el que sale al encuentro de la muerte, pues en el flamenco esta se entiende como liberación de todo aquello ante lo que no se puede escapar, de la limitación. Pero si la muerte es liberación ¿por qué la aceptación de lo que ha de venir? ¿Por qué no provocar dicha liberación? Principalmente por la tan flamenca resignación. Pero también por el reconocimiento, por un lado, de la flexibilidad e insondabilidad de un destino en el que cabe el arbitrio libre [#233], y, por otro, de belleza y gracia en el mundo (en una

[104] En la diferenciación en *Ser y tiempo* de la angustia como huida de sí mismo, no de otros fenómenos, objetos o sujetos, y del miedo como huida de entes *intramundanos*, objetos, sujetos o fenómenos del mundo distintos al sí mismo, se presupone la posibilidad de huir de aquello que le parece amenazante, sea un *intramundano* o sí mismo, o al menos la creencia del *dasein* de la posibilidad de la huida. En el jondismo, sin embargo, esta premisa no existe, es distinta. El ser humano está sujeto al tiempo y a un destino que acepta con senequista (rebelde) actitud, y al que la persona —el *dasein*— está sujeto y del que no puede escapar. El fatalismo jondista señala la imposibilidad de cualquier opción de huida. Y en este sentido difiere la angustia, las duquelas, desde el punto de vista del cante, de la heideggeriana, puesto que señala, tanto en su relación interior como en la exterior, no la huida sino precisamente la imposibilidad de la huida de sí mismo y de lo que provocan en su interior los entes *intramundanos*.

idealización de lo bueno y lo bello de la experiencia vital de naturaleza dolosa, respondida con la alegría). La muerte en forma de liberación y en forma de castigo, que también aparece frecuentemente, es en el flamenco solicitada, no provocada. Junto a la muerte como la liberación definitiva, se encuentra la comunicación en tanto que liberación parcial, de forma que el lenguaje se erige en herramienta de la libertad posible en un mundo regido por los designios del destino y por el sufrimiento provocado por la naturaleza hiriente y lacerante de la realidad, de la experiencia en su esencia sufriente, dolorosa, difícil y dura[105], que mantiene al ser humano

[105] En el epígrafe segundo (*El concepto de la experiencia*) del undécimo capítulo ('Análisis de la conciencia de la historia efectual') de la primera parte de *Verdad y método*, Gadamer señala la naturaleza inevitablemente dolorosa o sufriente de la experiencia, lo que, a su vez, proporciona a esta la posibilidad de convertirse en vía hacia la sabiduría, es decir, el conocimiento a través de la experiencia penosa, de las decepciones. Esta es una comprensión que se asemeja mucho a la del jondismo en tanto que reconoce igualmente el carácter hiriente de la realidad, de la experiencia, de lo de fuera respecto a la persona, y de la sabiduría que esta experiencia complicada y llena de duquelas y sinsabores puede otorgar a quien experimenta dicha realidad: «Lo que la experiencia es en su conjunto, es algo que no puede ser ahorrado a nadie. En este sentido la experiencia presupone necesariamente que se defrauden muchas expectativas, pues solo se adquiere a través de decepciones. Entender que la experiencia es, sobre todo, dolorosa y desagradable no es tampoco una manera de cargar las tintas, sino que se justifica bastante inmediatamente, si se atiende a su esencia. Ya Bacon era consciente de que solo a través de instancias negativas se accede a una nueva experiencia. Toda experiencia que merezca este nombre se ha cruzado en el camino de alguna expectativa. El ser histórico del hombre contiene así como momento esencial una negatividad fundamental que aparece en esta referencia esencial de experiencia y buen juicio. (…) Si quisiéramos aducir también algún testimonio para este tercer momento de la esencia de la experiencia, el más indicado sería seguramente Esquilo, que encontró la fórmula, o mejor dicho la reconoció en su significado metafísico, con la que expresar la historicidad interna de la experiencia: aprender del padecer (*πάθει μάθος*). Esta fórmula no solo significa que nos hacemos sabios a través del daño y que solo en el engaño y en la decepción llegamos a conocer más adecuadamente las cosas; bajo esta interpretación la fórmula sería algo más. Se refiere a la razón por la que esto es así. Lo que el hombre aprenderá por el dolor no es esto o aquello, sino la percepción de los límites del ser hombre, la comprensión de que las barreras que nos separan de lo divino no se pueden superar. En último extremo es un conocimiento religioso, aquel que se sitúa en el origen de la tragedia griega. La experiencia es, pues, experiencia de la finitud humana. Es experimentado en el auténtico sentido de la palabra aquel que es consciente de esta limitación aquel que sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan. En él llega a su plenitud el valor de verdad de la experiencia» (Gadamer, 1999: 432–433). Una idea esta, la de la naturaleza sufriente y dolorosa de la experiencia de la vida que también aparece en Kierkegaard: «El común de la gente comete un gran error viendo la excepción en la desesperación, pues, por el contrario, es la regla. Y lejos de que todos aquellos que no se creen o no se sienten desesperados no lo estén, como la gente pone, y que solo lo estén los que dicen estarlo, muy por el contrario el hombre que sin simulación afirma su desesperación, no está tan lejos de curarse, incluso está mucho cerca de ello —en un grado dialéctico— que todos aquellos a quienes no se cree y no se creen tampoco desesperados. Pero precisamente la regla, y el psicólogo sin duda me dará la razón, consiste en que la mayoría de las gentes viven gran conciencia de su destino espiritual… de aquí toda esa falsa despreocupación, ese falso contentamiento de vivir, etc., etc., que es la desesperación misma. En cuanto a quienes se dicen desesperados, en regla

engrilletado en las duquelas, las fatigas. De este modo, en el flamenco, la cuestión de la pena, «en sus múltiples apariciones, tanto semánticas como lexicales, hace referencia al sufrimiento que padece el hombre en su campo de experiencia social» (Tarby, 1991: 117), y es por eso que esta «suele estar acompañada de un profundo sentimiento de resignación y de fatalismo, que conduce al individuo a cierta manía de autocastigo y auto–destrucción» (*ibid., loc. cit.*). Es por esto que el cante expresa «una desnudez y franqueza que dañan, y una marcadísima tendencia a representar el dolor tal cual es. Y siempre, a pesar del componente social de esta angustia, una angustia mostrada como personal.

> El Cante Jondo es la expresión de una drama individual, alimentado con las vivencias que pertenecen inevitablemente a una colectividad sociopolíticamente diferenciada. El cante nos lleva y remite a un protagonista y a unas circunstancias. Su complejidad se limita a registrar las posibilidades psicovivenciales del grupo creador. De la tragedia a la alegría están todos los valores humanos (Arrebola, 1988: 21–22).

En definitiva, en sutil gradación y co–implicación, la angustia jonda abarca todos los posibles estadios de sí misma, todas las potenciales formas de sufrimiento y dolor. Y puesto que en la angustia estriba, al menos en parte (inmensa), el secreto de la jondura, como afirma González Climent, esta se manifiesta en prácticamente todos los posibles estratos vitales, emocionales y psicológicos de cada persona en tanto que individuo particular. En complejas y muy diversas significaciones.

> Cualquiera que sea la especie de cante a que nos refiramos, desde el *martinete* hasta el *fandanguillo*, siempre hallaremos, como carácter dominante, el dolor; (...) dolor humano ramificado en todas sus formas psíquicas; dolor metafísico, sin motivo real, como de

---

general, unos han tenido en sí bastante profundidad para adquirir conciencia de sus destinos espirituales y, otros, han llegado a darse cuenta de ello a causa de penosos acontecimientos o ásperas decisiones; fuera de ellos no existen otros, pues más bien resulta raro aquel que realmente no esté desesperado» (Kierkegaard, S., 1994: 37–38).

> conciencia muerta de miedo cósmico, en el niño, el salvaje o el pensador que se tortura con la incertidumbre de su destino; dolor étnico, infrarracional, de conciencia de raza triste, como la hebrea o la gitana; o de raza consciente del fatalismo universal como la árabe; dolor con motivos concretos, ya de génesis social, como el dolor del trabajo, el del hambre, el de la injusticia de clases (...) Y siempre un dolor complejo (Caba Landa, 1988: 103)[106].

Esta comprensión dramática propia del jondismo ha llevado a no pocas interpretaciones acerca del carácter existencialista del flamenco. Y aunque son innegables las similitudes y semejanzas, igualmente son destacables las diferencias que existen entre ellas, como afirman Perujo[107], o García Chicón cuando dice que «flamenco y existencialismo parten de un mismo origen: encontronazo con la realidad» pero difieren «en cuanto a su final» ya que «el existencialismo desemboca en una angustia tremenda y sin solución; [mientras que] el flamenco, por su parte, tiende a echar la pena y enjugarla con su expresión» (García Chicón, 1987a: 80), o González Climent, quien señala también el lenguaje, la comunicación, como vía de libertad (manque parcial) para enjugar la pena, para la despresurización de la angustia (a la par que indica que la angustia, en tanto que «infraestructura anímica de todo acto filosófico» (González Climent, 1964: 204), lo es también del jondismo en tanto que posible forma particular de pensamiento filosófico[108]).

---

[106] Los hermanos Caba Landa identifican musicológicamente la expresión del dolor en el flamenco en el bemol, en referencia a la dominante en el segundo grado de la escala frigia flamenca del toque por medio, es decir, el Si♭ empleado, como apuntó De Falla, de manera reiterada y hasta obsesionante: «Ya el viejo Schopenhauer observó (y no el primero) que el bemol da a la música una expresión dolorosa, en forma de recogimiento voluptuoso sobre las propias lacerías, grito ronco de angustia, de lamento desesperado o de balbuceo trémulo de fe (...) El bemol es la entraña humana, pero es también el chispazo divino del cante» (Caba Landa, 1988: 109).

[107] Cfr. Supra, §8.

[108] Escribe a este respecto Anselmo González Climent: «Angustia traduce el desasosiego metafísico, la raíz afectiva y dramática de toda metafísica, que acucia al hombre en cualquier pasaje de su historia, incluso en aquellos destacados por su sobremedida certeza racional. (…) Angustia, en un sentido profundo, se sabe, es admiración aristotélica y platónica, asombro, enigma, adivinación, dolor, previsión de la muerte, incluso duda cartesiana. Es la necesaria infraestructura anímica de todo acto filosófico, que en unos tomará un carácter profundamente dramático (el flamenco), en otros se brindará con grados mayores o menores de terror, de curiosidad cósmica, etcétera. Pero la marca que sella a todo el repertorio motívico del filosofar, la marca afectiva, proviene, en todos los casos, de una raíz angustiosa. El cante

> La única afinidad esencial entre existencialismo y jondismo es la común tendencia hacia una concepción dramática de la existencia. En el tono dramático se aproximan. En el tono ético y psicológico, difieren. Están en el mismo tono de partida del drama humano —de ahí la universalidad inicial de la angustia en la raíz de toda metafísica, y de ahí la fuerza de universalidad consecuente del cante—; pero toman caminos antropológicos contrapuestos, los más ejemplarmente contrapuestos. La angustia flamenca se canaliza a sí misma, purificándose en la comunicación expresiva y sincera del cante (González Climent, 1964: 208).

Llega una parcial liberación en la comunicación (poética y musical en este caso) «porque la metafísica flamenca está basada en una realidad: la realidad del pueblo que sufre y llora cantando, pues sabe que "cantando la pena se olvida", como dijo Manuel Machado» (Arrebola, 1987: 8). Cantando, tocando, y bailando las duquelas. Pero sin confundir la fiesta con el espectáculo (al menos en el flamenco, fenómenos distintos): «Los pueblos que más cantan son los que más sufren. Esto es de una sencillez tan primitiva, que nadie tiene derecho a ignorarlo. ¿A qué, pues, viene esa leyenda calumniosa que convierte a Andalucía en un país habitado por juglares?» (Núñez de Prado, 1987: 13). En este sentido, resulta poco pertinente la no pocas veces repetida interpretación *panderetil* o juglaresca de la alegría del flamenco, a pesar de la importancia del espectáculo en la evolución y popularización de dicho arte. Porque si la comunicación, el cante, la música, la *triúnica choreia* es válvula de escape[109] de la angustia, la

jondo, concretamente, se encuentra en una línea colmada y trágica de angustia metafísica» (González Climent, 1964: 204–205).

[109] Escribe el flamencólogo Félix Grande: «[Las coplas flamencas, según Ricardo Molina] no son sino desesperación, abatimiento, lamento, renuncia, expansión biográfica, superstición, imprecación, magia, alma herida, confesión oscura de una raza doliente e irredenta» (Grande, 1979: 120); y matiza con clara hondura, en busca de una precisión radical: «La copla es autoterapia y no *ludus*. La tragedia del cante no es fingimiento. No es teatro ni pretende efectos sobre el público. Es una tragedia viva. El cante es grito. No es *ludus*. Es otro mundo» (*ibid., loc. cit.*). Esta idea, que de nuevo apela a la primitividad del flamenco, coincide nuevamente con la *triúnica choreia* de la Grecia clásica según Tatarkiewicz, e indica el carácter catártico del arte jondo: «Señala [Arístides] que la primitiva choreia de los griegos era de carácter expresivo, que más que formar cosas exteriorizaba los sentimientos, que era acción y no contemplación. Indica también que este arte unía la danza, la música y el canto, y que estaba vinculado con el culto, con los ritos, sobre todo los dionisíacos. Servía para apaciguar y aliviar los sentimientos o, empleando el lenguaje de

alegría aparece como la respuesta a la pregunta por el sinsentido de la naturaleza sufriente de la experiencia de la vida y de la vida misma, no es mera trivialidad despreocupada, pues, como cantara Camarón de la Isla, «las penas de los gitanos/ se convierten en alegría/ si se estiñelan gayibando[110]»; es lo que Quiñones llama el «contrapunto del drama»:

> El pueblo andaluz, pronto de suyo a la alegría, vivaz y permanentemente dispuesto a recomenzar, a olvidar adversidades y desdichas, vuelca en canción también sus pequeñas y sus grandes satisfacciones. No hay contradicción con el drama, sino contrapunto. Lejos de estos estilos andan las penurias, las incertidumbres, los trenos contra el destino. Todo ese oscuro tejido puede volver de un momento a otro, está siempre encima del cante (Quiñones, 1971: 220).

Ante la fuente de la angustia (la naturaleza dolorosa de la experiencia y la imposibilidad, debido al *fatvm*, de huir de las duquelas, con la consiguiente resignación frente a este), a través de la libertad comunicativa que sirve de descompresión, la respuesta es la alegría [#188]: la propia fiesta como rito, la idealización de la belleza de la naturaleza, de la geografía o del grupo [#205], la guasa y el humor, el sentido de goce y disfrute de aires hedonistas, o el conocimiento y valuación de los pequeños detalles (a menudo entendidos como los verdaderamente verdaderos). La contestación con la alegría no acalla la pena, la angustia, las duquelas por el amor, por la muerte, por lo que el tiempo había *guardaíto*, o por las dificultades de la vida, por la *jambre* o por *er penâ* [#259]. Lo que muestra la tan característica suspensión del principio de no contradicción, la conjunción de elementos aparentemente paradójicos, la fusión de lo blanco y lo negro [#193]. Además, la alegría como respuesta a la angustia que provocan la imposibilidad de huida del destino y la naturaleza sufriente de la experiencia (cotidiana),

aquel entonces, para purificar las almas. La purificación de los griegos la llamaban katharsis (*κάθαροις*)» (Tatarkiewicz, 2000: 23).

[110] *Estiñelan gayibando*, están cantando.

muestra la resignación jonda en tanto que se expresa a un ser humano capaz de responder con buen ánimo a los reveses de la vida: ante el dolor, el sufrimiento, la pena y la angustia, y ante cuanto pueda provocar dichas emociones. La alegría así parece manifestarse como especificidad humana en un punto de vista cercano a la concepción isidoriana, en virtud de la cual lo característico, determinante y diferenciador del ser humano respecto al resto de seres vivos es su capacidad para la risa, es decir, la definición del ser humano no ya meramente como animal racional sino como animal *risv capax* (capaz de reír)[111]. Desde esta perspectiva, la alegría se presenta como la más humana de las respuestas posibles a la angustia[112] [#241].

> Ya advertía Ortega, en su ensayo sobre don Juan, que en Andalucía (Sevilla) todo parece ir confundido: risotadas con lamentos, trozos de canciones y tintineo de espadas, carracas de viernes santo y campanas de resurrección. Efectivamente, en la religiosidad andaluza, se destaca el doble elemento que acompaña a lo sacral: la majestad y la gloria se unen a los sentimientos de sumisión y acatamiento. Es notorio el tono festivo, de gloria y exaltación, de casi todas las procesiones de la Semana Santa andaluza, si se exceptúan las enlutadas y oficiales del santo entierro. Lo dramático se acompaña de alegría y fiesta. Jesús crucificado se convierte en "nuestro Padre Jesús". En los rostros agónicos de sus Cristos, el pueblo percibe una sonrisa, y las Vírgenes lloran y ríen a la vez. El tono festivo es el clima de la

---

[111] «Est enim ad hominem genvs animal, sed qvia late patebat, adiecta est species, terrenvm: iam exclvsvm est id qvod avt aetherevm av hvmidvm [svspicabatvr]. Differentia vero, vt bipes, qvae propter animalia posita est qvae mvltis pedibvs innitvntvr. Item rationale, propter illa qvae ratione egeant: mortale avtem propter id qvod angelvs (non) est. Postea discretis atqve seclvsis adiectvm est proprivm in parte postrema [risv capax]: est enim solvm hominis, qvod ridet. Sic perfecta est omni ex parte definitio ad hominem declarandvm [El hombre, evidentemente, pertenece al género animal; pero al ser esta una definición sobre manera vaga, se le añade la especie: es terreno. De esta manera queda excluido que sea aéreo o acuático. Dado que los animales están provistos de varios pies, se agrega la diferencia: es bípedo. Añadimos, igualmente, que es racional, frente a los que carecen de razón, y que es mortal, pues no es un ángel. Separados y aislados estos aspectos, incorporamos en último lugar lo que le es exclusivo: su capacidad de reír, dado que la risa solo es propia del hombre. Así, la definición del hombre resulta perfecta en todos sus aspectos]» (Isidoro de Sevilla: 2004, 389).

[112] «Decía Voltaire que el cielo nos había dado dos cosas como contrapeso a las muchas penas de la vida: la esperanza y el sueño. Hubiera podido añadir la risa, si estuvieran tan a mano los medios para producirla en gentes razonables» (Kant, 2011: 264).

> Semana Santa andaluza. En realidad, como expone Ortega, para los nativos todo es un poco de fiesta y no lo es del todo nunca. En Semana Santa, se reúnen las familias de los que están fuera, se estrenan vestidos y zapatos, se hacen dulces y comidas especiales, se blanquean las casas y se hace limpieza general. La mezcla de dolor y de alegría, de pasión y de resurrección —de vida y muerte— se personifica en las imágenes de los pasos de Semana Santa. Nadie diría que los Cristos de la escuela sevillana, aunque estén en la cruz, son Cristos muertos. Sus cuerpos parecen haber escapado de la muerte, dándonos la impresión de atletas que acaban sudorosos, después de una terrible pelea, pero que se alzan victoriosos o, simplemente, descansan sobre sus pies. Los nazarenos se nos presentan humillados, ensangrentados, pero el pueblo les ha colocado una corona de espinas de plata, un manto de rey y una cruz igualmente de plata. La imagen de María, en una infinita gama expresiva de llanto y de sufrimiento, se ve rodeada de flores y cirios, de joyas y coronas, dentro de los palios y doseles. Las advocaciones —los nombres que se dan a las imágenes— expresan los aspectos antagónicos de justicia/misericordia, amor/temor, juicio/gracia: Jesús del Gran Poder/Cristo de Pasión, Jesús del Amor/Cristo de las Penas, Cristo de la Salud/Cristo de la Sangre, Cristo del Silencio/Cristo del Socorro, Virgen de la Soledad/Virgen de la Gracia, Virgen de la Tristeza/Virgen de la Alegría, Virgen del Desamparo/Virgen de la Esperanza. La actitud con que se presentan estas imágenes lleva en sí esta armonía de contrastes: Cristos muertos/llenos de belleza, Cristos humillados/vestidos de reyes, Coronas de espinas/con *potencias*: signo de la divinidad, Cruces–patíbulos/revestidos de plata, Corazones lacerados/con espadas de plata, Puñales/de oro y pedrería... La mañana del viernes santo, en muchos de los pueblos de la geografía andaluza, presenta un carácter gozoso y alegre. En casi toda la región rural de Andalucía, es la fiesta mayor del año (Alonso del Campo, 1985: 3–4).

También desde lo jondo, desde lo más recóndito de cada cual donde la angustia provocada por los vaivenes de las fuerzas jondas enraíza, surge la alegría flamenca, que no es superficial ni banal [#212], y no solo por pasional, sino por respuesta de lo que no es banal aunque se use de lo superficial para dar cuenta de ello. Como las *bulerías* de las *papas aliñás* de De la Morena, aparente insignificancia temática en la que, con la guasa de su desmesurado gusto por las

papas *aliñás*, se pueden descubrir fundamentos del jondismo como la importancia del anclaje matriológico, la apología de la individualidad propia, o la intuición del interior de cada cual como hábitat de la verdad. La alegría, en la fiesta, en la guasa, en la contradicción o el doble sentido, en melodías y armonías, en taconeos, escobillas y desplantes, es tan jonda como la más jonda de las duquelas que el amor, la muerte, el destino y el día a día, inevitablemente, desatan en lo profundo de cada sujeto concreto [#187].

Capítulo IV

Ontología con Duende

«Y los secretos…
cuando se comunican
ya no son nuestros».

(Bulerías)

§15. Ontología y flamenco

Respecto a la naturaleza ontológica de la expresión flamenca, en tanto que lenguaje pro descompresión de *too lo jondo* de cada cual, de la angustia, de la resignación, podría decirse que, en la condición del arte como medio de comunicación, tiene marcado carácter dialógico. En este sentido puede decirse del flamenco que es colectivo y social, dado que no se expresa a modo de monólogo, sino que su configuración es conversacional, en lo que supone uno de sus fundamentos. La condición dialógica de su *telos* comunicativo se puede apreciar, al menos, en tres sentidos principales. Primero, poéticamente: en la forma en que en el poema, en la pieza musical, en la coreografía, se expresa temática y narrativamente lo que un yo le dice a un tú definido directamente, a un tú definido indirectamente, o a un tú indefinido a modo de un *quien quiera escuchá*. Las condensadas estrofas de tres, cuatro, cinco, seis o diez versos que forman por lo general los tercios de cante, toque o baile, muestran con frecuencia el diálogo entre un individuo que dice y un interlocutor (que oye o responde): un amante, un familiar, un compañero, la naturaleza, la divinidad, un tú cualquiera indeterminado o desconocido, etc. Segundo, ónticamente: en la singular articulación de las tres modalidades flamencas fundamentales (cante, toque y baile) en forma de diálogo, como en el momento del cante en que, dependiendo del palo, la guitarra calla, o hace base, o queda atrás, dejando que sea el cante el que hable. A lo que esta contestará quizás con una variación, quizás con una falseta. Los palos en los que toma el protagonismo el rubato o han devenido en los llamados *ad libitvm* (*fandangos* naturales, *malagueñas*, *granaínas* y *medias granaínas*, *tarantas* o el resto de cantes mineros, etc.) es más fácilmente apreciable esta estructura conversacional: cómo cada verso (lírico y melódico) es enunciado con el quasi completo silencio de la sonanta, y al que esta responde cuando el cante enmudece. Aunque tampoco es demasiado difícil distinguir esto en el resto de cantes en mayor o menor medida. Incluso en los momentos en que cante y toque, toque y baile, cante y baile, o los tres juntos se

funden y confunden, mezclándose y caminando de la mano, sin embargo, es genuino de las tres modalidades expresarse también conformando un diálogo que podría no tener fin: los cantes no tienen un principio ni un final determinado, los tercios se pueden ir encadenando, y tras ellos, falsetas y rasgueos y variaciones, y más tercios después, y tercios de cambio, y así *ad infinitvm*, hasta que se decida rematar. Pero no existe un final definido o determinado (el flamenco de grabación y teatro adolece en gran medida de esta cualidad debido a las limitaciones físicas que suponen); sobre todo si son varias las personas con conocimientos, facultades o valentía para el cante en la reunión. Así, a nivel óntico, el diálogo puede ser entendido como estructura semántica musical y estética, como regla (no establecida) de articulación entre las modalidades y los intérpretes. Y, tercero, ontológicamente: el flamenco, en tanto que (y puesto que) arte, y como tal, comunicación, esta se manifiesta en forma de diálogo. A diferencia de otras manifestaciones comunicativas artísticas donde no hay posibilidad de respuesta directa del receptor, expresadas en forma monológica, o aquellas en las que el público, pasivo y separado del artista o intérprete y de la obra, solo aprueba o reprueba, o expresa su gusto o disgusto, sin embargo en la reunión, en la fiesta flamenca, lienzo del arte jondo, se establece una conversación entre audiencia, activa, y ejecutantes, en la que todos pueden participar de la interpretación de la obra —y por esto siempre única e irrepetible—, y del mismo embrujo o inspiración, que en este caso no es hechizo ni iluminación sino duende. La participación del otro, en forma de grupo (más o menos grande, incluso en esto hay opiniones divergentes sobre lo correcto o adecuado), es fundamento pues «el flamenco —aunque puede, como cualquier música, interpretarse para uno mismo, en soledad— adquiere su sentido completo en la reunión con los otros» (Parra Pujante, 2012: 48). Este desarrollo dialógico de interpelaciones es descrito y ejecutado de forma tal que pueden identificarse al menos cuatro momentos elementales de este particular proceso expresivo al

que podría denominarse como comunicación jonda[113], y que son jipío, duende, pellizco y jaleo. Imagínese un espacio acotado al aire libre en el que hay clavadas una serie de varas metálicas alrededor de una bobina de Tesla (a modo de metáfora de fiesta flamenca, siendo esta la cantaora y aquellas, la reunión). Al conectarla, la bobina comienza a recibir corriente de su interior fluyendo la electricidad en forma de rayos sobre ella, es decir se va *enduendando*. A medida que se aumenta la potencia y adquiere intensidad, la electricidad puede salir y expandirse a través del aire, sale el duende potencial al ambiente, teniendo la posibilidad los rayos de tocar las varillas. Finalmente estos rayos pueden lograr, si lo hacen, dar con las varillas y conectar con ellas, con un pellizco, de forma que entre la bobina, con la electricidad emitida por esta, y las varillas, con la recibida, se crearían arcos voltaicos individuales, pasando el duende potencial a duende en acto en el intercambio eléctrico y en el campo electromagnético en forma de oles y jaleos, completándose de este modo el proceso comunicativo jondo. De forma análoga, la tétrada jipío, duende, pellizco y ole se corresponden con el momento de *ἀλήθεια*, con el de la emisión de lo desvelado como duende potencial, con el de la *veritas* (desvelada y difundida) como *adaeqvatio rei et profvndi hominis* (adecuación de la cosa y de lo jondo), y el de la respuesta que actualiza el duende y completa el curso dialógico flamenco, respectivamente.

Precisando, se puede decir que no toda interpretación flamenca es *poseída* de igual forma por el duende (es decir, no se produce con iguales intensidad ni cualidad), y puede no aparecer en absoluto, sin que, musicalmente, deje por ello de ser comunicación. Cabría preguntarse, ¿es el flamenco que es interpretado de manera tal que no comparecen en él de alguna forma jipío, duende, pellizco y jaleo, el mismo flamenco que aquel en el que los cuatro momentos de este

[113] La calificación del particular proceso comunicativo flamenco que supone la aparición del duende como jondo, se basa, por un lado, en que refiere a aquella que se produce en el marco del arte flamenco, es decir, jondo, y por otro, principalmente, en el hecho de que se considera una comunicación de lo jondo individual y colectivo humano.

proceso comunicativo, reconocido como genuina particularidad ontológica, aparecen determinándolo e interviniendo de la interpretación y en el resultado final de la obra? ¿Acaso es aquel solo una recreación de este, cual escena de teatro cualquiera sobre la vida cotidiana? En último término se puede decir que la denominación de comunicación jonda refiere justo y solo a aquella —se produzca en reuniones, en fiestas o en actuaciones—, en las que se identifica de alguna forma la aparición y presencia del duende.

§16. Jipío: el desvelamiento de lo jondo

El primer momento de este modelo comunicativo, que se constituye como tal en concordancia con sus particularidades características, es el de la *ἀλήθεια* representada por el jipío que significa al flamenco —y que, según algunos autores, es inicio mismo de este: «El origen del cante fue el grito» (Barrios, 2000: 69)—: es desvelamiento de lo que está más acá del mundo, de aquello para lo que no existen palabras, y es expresado en rugido (doliente) puro, acaso onomatopéyico, en *sonío negro*[114], en *movimiento desgarrao*, o en silencio. El desvelamiento de lo jondo, lo más individual de cada uno [#268]. Porque «el grito sale del alma, es alma» (Zambrano, 2012: 110). Se trata de una expresión fidedigna de la verdadera dimensión de lo de dentro, que, en tanto que aparente huida, como descompresión, en la imposibilidad de tal, y parcial libertad en la resignación fatalista, sale en forma de comunicación. Pues como «solo el jipío puede proporcionarle auténtica salida [a la angustia] (...), el flamenco busca la totalidad del jipío. La copla es casuismo literario.

---

[114] Expresión lorquiana que apunta a la profundidad musical del arte flamenco: «Manuel Torre [cantaor], el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife*, esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende". Y no hay verdad más grande. Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica"» (García Lorca, 1977: 1098).

El grito es dialéctica óntica» (González Climent, 1964: 207). Es el sonido, por tanto, del caos:

> Esa voz ya no es, hablando con propiedad, música; es sonido natural que se sitúa en el origen sonoro, en el umbral de toda música. Es grito, pánico, gemido, aullido, bramido, estertor, refleja el terror, la angustia, el espanto de vivir en el caos y en la negrura de la vida, pero grita desde ese caos, desde esa noche oscura del alma, con el deseo desesperado de ser oído en alguna parte, con la acongojada esperanza de que no sea delito el mero hecho de haber venido a este mundo (Martínez Hernández, 2005: 120).

Jipío, caracterizado por Rosales como lenguaje expresivo frente al significativo, que intenta decir aquello que no puede ser dicho porque no hay significante para ello [#282], mostrando así además la dimensión *premundanal* humana, el mundo previo al mundo que habita en lo más íntimo de cada persona. Y por esto el grito jondo es expresión de lo más individual.

> El cante tiene su puerta y es necesario entrar por ella. El ayeo es distinto en cada cante. Sin embargo, su función es la misma en todos: sirve para templar la voz, prepararla, tensarla; sirve para ensayar el cante y sobre todo para centrar, definitivamente, la atención sobre el cantaor. Pero también vemos nosotros algo más importante en el ayeo: nos hace comprender, de manera inmediata y radical, la diferencia entre el lenguaje expresivo y el lenguaje significativo. En la puerta del cante, en el ayeo, la voz se queda sola, la voz es solo expresión pura. No significa nada y suena igual que el viento entre los árboles (Rosales, 1987, 33–34) [#263].

En este sentido, «no es infrecuente el caso de que, prescindiendo de la lógica verbal de la copla, se descubra su *verdadera verdad* en los quiebros independientemente expresivos del jipío»[115] (González

---

[115] Y añade: «Sobran las palabras. Existe la autarquía del grito. Ortega y Gasset (*Para una caracterología*) escribió, como si de esto se tratase: “Para salir de la duda y averiguar si, en efecto, el que dice algo expresa su intimidad individual —su convicción, etc.—, es preciso abandonar el significado de las palabras y fijar en el tono de la voz, en el acento emotivo con que son pronunciadas, en el resto de la fisonomía; en suma, es preciso atender a lo que el lenguaje tiene de gesto, de no significante, de intelectual”» (González Climent, 1964: 189).

Climent, 1964: 189). El grito aporta a los lenguajes líricos, musicales y dancísticos una posibilidad de torrente comunicativo con el que manifestar lo íntimo [#290], y que, en tanto que lo más humano, revela asimismo lo más universal (de lo humano): de ahí su densidad e imposibilidad de medida, y la capacidad para comunicar por sí mismo sin necesidad de palabra o lenguaje significativo (¿cuántas letras flamencas, al ser interpretadas, son, en parte o total, prácticamente ininteligibles, sin que estas pierdan, aun desvaneciéndose lo concreto de ellas, su sentido más general y profundo?), pero dentro del contexto musical.

> La situación–límite, en posesión pasional, es inenarrable. Y es aquí, precisamente, donde nace el jipío, el grito flamenco (…). Nadie puede medir todo lo que esconde la destemplanza del grito, por más que empavorezca a primera vista como cosa tribal. Nada más subjetivo y denso que el jipío del cante (González Climent, 1964: 168).

Desde este ángulo parece lícito decir que el jipío desnudo es lenguaje antes del lenguaje, palabra antes de la palabra, puesto que lo más jondo de lo jondo, el caos *premundanal* (y no solo la situación límite), no puede ser expresado. O puede difícilmente serlo. El jipío flamenco, que no es solo el *¡ay!* que introduce el cante sino que puede permanecer, o aparecer o reaparecer durante todo el cante, y que nunca es igual, es capaz de desvelar ecos del abismo donde está ausente el lenguaje significativo, donde el ser humano está suelto: «La palabra nos descansa, o dicho de otro modo, nos sujeta, puesto que nos impide seguir cayendo» (Rosales, 1987, 36).

Tras el jipío (además de junto con él, en su condición de manifestación múltiple en forma, lugar e instante) *desvelador* aparece la palabra[116]. El grito, y este en conjunción con la palabra, pueden ser categorizados como (primer) momento de emisión de la comunicación jonda. «Tras de la ocultación reaparece la aurora

---

[116] «La palabra, antes de ser palabra, logos, algo específico del hombre, es *phoné*, voz que expresa las emociones, y que es común al hombre y a los animales, y, antes que voz, es movimiento, acción, comportamiento» (Choza, 2007: 69).

mediadora entre la presencia y el abandono, la soledad del hombre, solo ya hombre, solo con su sombra: *Voy como si fuera preso;/ al lado camina mi sombra;/ delante, mi pensamiento*[117]» (Zambrano, 1986: 117). La palabra se erige en la determinación de lo indeterminado, de forma que, si «cada decir alumbra un mundo» (Lizcano, Moreno, 1998: 75), el lenguaje (sea verbal, musical o corporal) en el que subyace el jipío, que es acompañado por el jipío, o expresado tras él, manifiesta la *mundanidad*, la concreción que junto con el grito completa el mensaje[118].

> La voz nos llama, nos desgarra, nos duele. El son enlaza las palabras al ritmo, y el ritmo nos sujeta, nos encadena. (El abrazo del ritmo y la música es el abrazo más antiguo del mundo). La palabra es la morada del hombre y despierta en nosotros la emoción de lo humano. La letra, finalmente, es el latido de la sangre y despierta en nosotros la emoción de lo personal (…). La voz lo llena todo. Se le ven las raíces (Rosales, 1987, 37).

En poesía, música y danza, para poder decir lo que de otra forma difícilmente podría decirse bien, puede el jipío expresarse desnudo y también como subyacente a las palabras, manteniéndose latente el grito[119]. Diferente en según qué tercios de un cante, como distinto en

---

[117] Zambrano usa para ilustrar su pensamiento una copla perteneciente a *La pereza* (Augusto Ferrán), a su vez recogida por Demófilo en *Colección de cantes flamencos* como *soleá* de tres versos núm. 349 así: «Voy como si fuera preso;/ etrás camina mi sombra,/ elante mi pensamiento». Y a la que acompaña una nota a pie de página: «Es una magnífica copla compuesta por el señor don Augusto Ferrán y publicada en la página 96 de su lindo libro titulado *La pereza*. Su corte es verdaderamente popular; el pensamiento que encierra, muy profundo; el hombre camina siempre, como dice el cantar, entre su pensamiento que mira hacia adelante; esto es, hacia el porvenir, y su sombra, que representa su historia, su pasado, a sus espaldas y acompañándole a donde quiera que va, como la sombra al cuerpo. Es una copla que aun siendo del señor Ferrán, lo que no dudamos, merece el título de popular, título que muy pocos cantares de eruditos logran merecer» (Demófilo, 2005: 273).

[118] A este respecto, escribe Auserón: «Gracias a la reciprocidad entre el verbo poético y el sonido musical, comparecen en el lenguaje las fuerzas de la naturaleza, liberadas de la impresión supuestamente invariable que representa el signo lingüístico» (Auserón, 2015: 9).

[119] Contrariamente, en este punto, en forma de implícita defensa de la tradicional dicotomía cante grande/ cante chico, González Climent distingue entre el supergrito y el infragrito: «No el infragrito salvaje (eco de la objetividad de que participa sin desdoblamiento), del grito debajo de la palabra, sino del supergrito, el que la rebasa cuando ella es impotente de signar lo infinito, de connotar el misterio» (González Climent, 1964: 168). Parece cierto que el grito del flamenco se diferencia de otros gritos musicales. Sin embargo, no se puede decir que todo el cante sea supergrito, porque es una fuente exorbitante de matices, y el jipío es capaz de

según qué palos, el grito jondo puede permanecer presente en toda la interpretación. Como por ejemplo el impresionante y sobrecogedor *fandango* interpretado por Paco Toronjo acompañado a la sonanta por el Niño Miguel y por Segundo Zarza en la Peña Flamenca de Huelva en 1980[120], con el cantaor desencajado, visiblemente ebrio, fumando compulsivamente, y gritando el cante no solo con la voz, con el cuerpo entero, retorciéndose, golpeando al aire mientras se agarra la cabeza y resopla todo lo jondo propio que intentaba sacar cantando. O las *alegrías* de Menese cuando canta: «Con un cachito de pan/ y un rayo de sol me sobra,/ que el que nace y vive pobre/ con poquito se conforma»[121] (sobre todo en el tercer verso). O el «que roba los corazones» de la letra «Señor alcalde mayor,/ no pegue usted a los ladrones,/ porque usted tiene una niña/ que roba los corazones» por *tangos* de Camarón (otrora *petenera*) en París, 1987, en que el público responde al grito con gritos, quebrándose el ayeo de remate del cantaor. (Esto además pone en duda la histórica dualidad cante grande/ cante chico, cante jondo/ cante flamenco, palos serios/ palos festeros, pues aunque es cierto que hay palos que son más alegres que otros, ni los llamados serios, más tristes y dolientes, son ajenos a la fiesta, ni los joviales están exentos de la jondura del jipío —ni de la de la letra, la música o el baile—). El grito no se halla pues tan solo en el jipío inicial, sino que puede permanecer junto a un lenguaje significativo que necesita de la voz cavernosa, consonante, como la apologizada por Bachelard, voz de la tierra, profética, para mostrar (desvelar) las profundidades del abismo y el abismo mismo [#292].

---

adecuarse a ello. Tampoco parece ajustada la idea de contraponer al supergrito flamenco la condición de salvaje, pues si bien manifiesta más la humanidad que la animalidad de la persona, se manifiesta el del flamenco como un grito primitivo, no domesticado y ajeno a las normas sociales, es decir, salvaje. Y tampoco es tan clara la dicotomía entre supergrito e infragrito, pues es fácilmente apreciable que el jipío jondo aparece previo a la palabra, más allá de ella, y bajo, sobre y entre ella. La gradación de todo aquello que conforma lo jondo se manifiesta igualmente en el jipío, de ahí su verdadera dimensión de riqueza expresiva.

[120] Ameline, A., Bodlet, B., García–Berlanga, C., (2009); *La sombra de las cuerdas. Un documental del Niño Miguel*. Anabenche/ Universidad Jaume I.

[121] Menese, J. (1974); 'Pa aventar el trigo en la era' (Alegrías), en *Los que pisan la tierra*. RCA Víctor.

> Las voces de la tierra son consonantes. De los otros elementos son las vocales, del aire sobre todo el aliento de una boca dichosa, dulcemente entreabierta. La palabra de energía y de cólera necesita del temblor del suelo, del eco de la roca, del fragor cavernoso. La voz cavernosa se aprende, se profundiza por el consejo de la caverna. Cuando sea posible sistematizar los valores de la voz voluntaria, nos daremos cuenta de que queremos imitar toda la naturaleza. La voz rocallosa, la voz cavernosa, la voz rugiente son voces de la tierra. Es la palabra difícil, dice Michelet, la que hace a los profetas. Si las voces que salen del abismo son confusas es porque son proféticas (Bachelard, 2006: 221).

El jipío así no es solo grito solitario sino que puede y deviene en voz articulada en cópula con la poesía aumentando exponencialmente su expresividad (y caracterizando al cante). Por ello, dice Caballero, el cante es cante y no canto, pues el grito le subyace explícita o implícitamente, diferenciando la voz desgarrada flamenca de otras voces pulidas, bellas o sublimes[122]. Pero el del flamenco no es un grito que salga solo de una garganta, pues debido a ese rasgo de primitivismo por el que música, poesía y danza se entienden como una sola cosa, este se manifiesta como jipío en el cante, como *sonío negro*[123] en el toque, como *movimiento desgarrao* en el baile[124], o como

[122] «Me decía aquel especialista de garganta: "No comprendo cómo pueden cantar ustedes los cantaores. El flamenco, el cante jondo propiamente dicho, como canto, se encuentra en contraposición con el buen uso que de la garganta debe hacerse desde el ángulo científico–musical. Si a esto añadimos el frecuente abuso de alcohol, tabaco, etc., uno se maravilla de cómo podéis continuar cantando a través de toda una vida; aunque ciertas voces no sean otra cosa que susurros bronquiales o guturales arañazos, circunstancias estas que pueden revalorizar al cantaor y al cante según los entendidos". Tal observación me hace pensar si no será esta una de las razones por las que al cante no se le llame precisamente canto» (Caballero, 1973: 17).

[123] «Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es substancial en el arte» (García Lorca, 1977: 1098).

[124] Así, afirma Parra que «el baile flamenco es el triunfo del gesto, la pura comunicación sin palabras» (Parra Pujante, 2012: 50) [Cfr. Supra., §9]. Siendo en este sentido la llamada a la tierra del (violento y a compás) golpe en el suelo, el jipío del gesto de significación completa, paralela a la de las palabras, y que el propio baile (cualquier baile, en tanto que tal) posee: [Según Higinio Marín —Marín, H., (2006); 'El baile y la memoria del paraíso', en *Choza, J., Garay, J. (2006); Danza de oriente y danza de occidente*, Thémata: Sevilla—] «El baile no sustituye a la palabra por defecto sino por plenitud de la significación y por eso es también más y no menos expresivo que ella: cuando alguien se echa a bailar no es que sobren sino que faltan las palabras que pudieran retener el movimiento. En el baile, como en el arte, hay una plenitud de significación que no es transportable ni traducible y que plenifica al movimiento, de modo que si la palabra es un gesto como afirmó Marleau–Ponty ["La palabra es un verdadero gesto y contiene su sentido como el gesto contiene el suyo" —Merleau–Ponty, M. (1994); *Fenomenología*

silencio[125] en todas ellas. Es decir, puede adoptar diversas formas; no es mera sustitución, sino que siendo cuatro modalidades de la misma cosa todas son plena significación por sí mismas.

De este modo, jipío, como significante de lo jondo en forma de grito *prelingüístico,* y lenguaje se unen para intentar expresar lo más personal y a la vez lo más universal, ya que el flamenco es (y ha sido) «una queja personal y colectiva, pues el centro gravitatorio del cante es el hombre interior con sus sentimientos elementales de amor, odio, esperanza, desesperación, temor, alegría» (Arrebola, 1994: 51).

§17. Duende: de lo particular a lo universal

El duende puede describirse como momento(s) o parte del, y también como sinónimo del proceso comunicativo completo (pues la aparición de este depende finalmente de la completación del mismo). Se puede decir de él que es uno y trino, pues se desarrolla en tres partes de *lo desvelando*: como acceso y revelación, como emisión y como respuesta confirmativa de lo jondo desvelado; es decir, en el intérprete, en lo que expresa y como lo expresa, y en el interlocutor u oyente activo protagonista del jaleo. Escriben Molina y Mairena:

> Al cantaor no se le pide casi nunca una copla. Se espera con paciencia amable y respetuosa expectación que llegue 'su' momento. Todo esto tiene algo de ritual. La guitarra, mientras tanto, después

de la percepción, trad. Jem Cabanes, Península: Barcelona, p. 200—], entonces Nietzsche llevaba razón al hablar del gesto pleno del baile» (Choza, 2007; 72).

[125] «La razón de todo grito es el silencio. El silencio es señal de la *situación–límite*. Cuando el cantaor se siente profundamente impulsado a triturar el grito en aras del silencio, indica el final del viaje catártico. Es la única fórmula ante lo imposible. "Llegará el silencio absoluto y la música será perfecta" (Rabindranath Tagore). Lo silencios flamencos parecen refilonazos con la verdad absoluta (…). En el silencio se esboza lo que no se sabe. Es la garantía expresiva de lo absoluto, el ahogo de un discernimiento repentino que está más allá de las experiencias y de las inexperiencias. (…) De no menos importancia es la función del silencio en el baile jondo, donde se repiten idénticas significaciones [Juan Francisco Giacobbe]: "La danza andaluza pura es una danza paradojal, donde casi no se baila y el espíritu del baile trasciende a su más alta representación. Es una danza casi sin movimiento y, sin embargo, la sensación del movimiento sale de ella como de una surgente"» (González Climent, 1964: 201–202).

> de abundante y sabio copeo, que es obligado prólogo, empieza a preludiar tímidamente y acaba por excitar al cantaor y arrancarle la primera copla. ¿Qué cantará?: *¿soleares*?, *¿tientos*?, *¿bulerías*? Es imprevisible. Depende de la inspiración o humor del instante. Nunca pidáis tal o cual copla. Sería indiscreto. Dejadle entregado a su libérrima inspiración. Pues ocurre que ni él mismo (cuando canta 'de verdad') sabe con exactitud por dónde saldrá cantando. La espontaneidad, la sinceridad, la inspiración, son condiciones necesarias al buen cante. Nada ni nadie debe forzarlo... Pero el ambiente de casi religioso respeto que hemos descrito, no significa, ni mucho menos, que la actitud del auditorio natural sea pasiva y que se mantenga cohibido y en sepulcral silencio. Todo lo contrario, aunque parezca contradictorio. La animación no debe decaer ni un punto durante el copeo preliminar, ni siquiera durante el preludiar incitador de la guitarra, y luego, cuando surge el anhelado cante, mucho menos. El auditorio flamenco no es mero receptor. Es tan activo, que el cante suele brotar normalmente de la conjunción de cantaor y auditorio (Molina, Mairena, 1971: 145–146).

Se puede decir que el emisor es, en tanto que autor de la emisión, el primer receptor del mensaje: el duende, en caso de comparecer —no toda interpretación logra expresar jondura suficiente (tanto en el qué, como en el cómo) en sus lenguajes expresivo y significativo, como para que comparezca el duende—, inunda al intérprete en forma de predisposición (potencialidad de acceso a la jondura) y disposición (exteriorización). Esos qué y cómo específicos de lo expresado que exteriorizan la jondura y la evidencian, y que surgen del, a la vez que provocan el, *enduendamiento* del intérprete, transportan el mensaje jondo dejando en el ambiente (la posibilidad de) el duende, en este punto del proceso todavía potencial —pues necesita la ratificación de que el proceso de comunicación jonda ha sido exitoso para actualizarlo—. Por tanto, el duende surge a través del jipío desnudo o en binomio con la palabra (la escala, la coreografía), de lo interior, de lo esencial, como reflejo de expresión de profundidad, manifestándose potencialmente en la objetivación de lo jondo como exteriorización subjetiva, al modo de

Hegel[126]. Pues no es lo relevante en tanto que arte lo subjetivo particular, sino su comunicación. En el flamenco no es estrictamente lo jondo lo que constituye su esencia ontológica (aunque sí su principal fundamento filosófico), sino la expresión de lo jondo en forma dialógica. De modo que la comunicación de lo interior[127], es decir, la salida del yo íntimo hacia los otros, que supone uno de sus *telos*. Afirma Zambrano acerca de qué es una vida humana, en un fragmento que ilustra a la perfección esta idea de exteriorización de lo interior —y que bien podría ser una atinada respuesta a la hipotética pregunta *¿qué es el flamenco?*—:

> Instantes de gracia en que flota [la vida humana] en equilibrio entre la soledad radical, raíz de su propia existencia y el fuera donde, llenos de nuestra interior verdad, vamos a buscar a los demás (...) la soledad que sale de sí al encuentro del mundo, con fuerza y generosidad que llegan desde muy hondo (Zambrano, 2003: 94).

Edgar Neville también apunta a la revelación del (a sacar fuera el) mundo íntimo como carácter específico del duende en tanto que fundamento inefable del proceso comunicativo jondo [#265], ya que «está precisamente en ese desgarro, en ese dolor íntimo» (Neville, 2006: 33), razón por la que interpreta al duende que en ocasiones aparece en el espectáculo, en el tablao, el teatro, como «un duende estudiado» o «un duende amaestrado» (*ibid.*, *loc. cit.*), totalmente diferente al que se descubre en «el dolor de un cantaor que canta borracho, cuando se ha quedado con unos amigos, a los que canta, a veces escupiendo sangre, como lo hacía el pobre Manuel Torres, su

---

[126] «A este respecto, también aquí podemos, conforme al concepto del ideal, definir, por el lado de la exteriorización subjetiva, la verdadera objetividad: del contenido auténtico que inspire al artista nada debe retenerse en lo interno subjetivo, sino que todo debe desplegarse íntegramente, y ciertamente de un modo en que el alma y la sustancia universales del objeto elegido aparezcan tan resaltadas como la configuración individual del mismo en sí perfectamente redondeada y penetrada en toda la representación por esa alma y sustancia. Pues lo supremo y más excelente no es lo inefable, de modo que el artista sería en sí aún de mayor profundidad de lo que patentiza la obra, sino que son sus obras lo mejor del artista y lo verdadero; él es lo que es, pero no es lo que solo permanece en lo interno» (Hegel, 1989: 211).

[127] «Lo interior es el dolor grave y enraizante que ha de procrear el grito. Lo exterior es la maniobra del ingenio plástico que ha de acotar el tránsito del jipío desde su salida del alma» (González Climent, 1964: 173).

pena real en una seguiriya» (*ibid.*, *loc. cit.*). Lo jondo así «sale de sí al encuentro del mundo, con fuerza y generosidad que llegan desde muy hondo; el milagro de la vida que flota sobre su raíz bajo la ilimitación del mundo todo» (*ibid.*, *loc. cit.*). Igualmente opina el cantaor jerezano *Sordera* respecto al duende en tanto que sale del interior, pues expresa lo de dentro, e invade al intérprete, modificando incluso la forma misma en que se está manifestando lo que se está manifestando:

> [Vicente Soto *Sordera*:] El duende es una cosa que se lleva dentro, eso no lo conoce nadie, eso tiene que *nasé* de la persona... Mire *usté*, yo hay veces que salgo cantando y me salen las lágrimas. Muchas veces me pasa (...). Cuando yo me siento a gusto me se saltan las lágrimas cantando, porque le pongo el *corasón*... (...). Ahí ya no pienso yo si estoy bien o si estoy mal sino que en ese momento que estoy cantando lo que estoy cantando es una cosa que siento, o que me pasa, una cosa mía, *entonse* ya no, no... Canto a mi aire, a lo que me sale... (Álvarez Caballero, 1998a: 205).

Afirma Theodor Adorno que, por un lado, «el lenguaje significante querría decir lo absoluto de manera mediata, y este absoluto se le escapa permanentemente, dejando cada intención particular, debido a su finitud, muy detrás» (Adorno, 1997: 176), y por el otro, que la música «alcanza el absoluto inmediatamente, pero en ese mismo instante este absoluto se le oscurece, así como el ojo se enceguece por una luminosidad excesiva, no pudiendo ver aquello que es perfectamente visible» (*ibid., loc. cit.*). Como paralelismo, en el arte jondo, el desvelamiento de lo subjetivo supone la salida de lo interior como concreción particular capaz de iluminar lo absoluto, en este caso, universales humanos, y que la lírica especialmente consigue, aun efímeramente, agarrar y mantener para que no escape, manifestándose de esta forma el duende primero potencialmente, y segundo tras la consecución exitosa de una verdadera transmisión de aquello desvelado —revelado en la respuesta activa y positiva del receptor que toma el papel de emisor—, en acto. De modo que el duende aparece en el arte jondo como (comunicación de) universales generales expresados y experimentados como singulares pero

reconocidos como generales tras la compartición grupal de la concreción de cada experiencia particular y concreta.

> [El genio] No es otra cosa que lo que ya Platón denominó «demon», como la subjetividad ideal de todas las cosas que, más allá de su determinación y límite empírico, media entre ellas y su origen absoluto. El «genio» es lo que habita en las ruinas, en las montañas, para los romanos en el hogar (los lares), como ninfas para los griegos en las fuentes y en los escondidos remansos de los ríos, para Heráclito y Santa Teresa entre los pucheros, para los gallegos en el bosque en las noches brumosas. Son las ánimas del purgatorio, las hadas madrinas, los ángeles custodios, los elfos, los duendes, también las brujas, según el alma popular esté más o menos depurada poética y teóricamente. Son los espíritus que habitan el mundo fragmentario, solitario y ruinoso, el mundo de las batallas; que salen cuando hay hambres y pestes, y también, como Proserpina, cuando cuaja la cosecha. Es el mundo fantástico, de las cosas que tienen duende, misterio, gracia y poderío; también aquellas que son tenebrosas y dan miedo. Y en ese mundo habitan los poetas, que entienden del «duende» que tiene una mujer, de la «gracia» de una gacela, del «misterio» de un castillo. (…) El «genio» es esa característica absoluta de las cosas, lo que hay en ellas de definitivo y oculto, más allá de su forma empírica, porque está en el origen de todas ellas. Y «genio» es aquel que, leyendo en las cosas metáforas fantásticas, sabe conectar con ese genio original de todas ellas. El genio es el absoluto en el mundo, el sentido de lo sobrenatural, tanto en las cosas como en el hombre capaz de efectuar en ese genio la reflexión constitutiva de su subjetividad (Hernández–Pacheco, 1995: 137).

El duende, misterio, gracia y poderío, aparece así, desde este punto de vista, como (y con) lo universal —lo absoluto— comunicado, mediado (emitido, recibido y respondido). Y puesto que en el flamenco aquello universal se rebusca en y surge de lo jondo del individuo, sale en forma de qué y en forma de cómo, con jipío o lenguaje, y se manifiesta definitivamente tras el reconocimiento del receptor, el duende puede ser entendido metafóricamente a la vez como mensaje y como mensajero profético, no mero genio maligno cartesiano o demonio cristiano. Pues el duende flamenco, como la electricidad de la alegoría de la bobina de Tesla (cfr., p. 167), se halla en el rayo

fenomenizado y transmitido por el aire en forma de *movimiento desgarrao*, de *sonío negro*, de jipío —desnudo o en binomio con el lenguaje significativo—, o de silencio. Y se encuentra en la bobina, en el emisor, también, e igualmente en el arco voltaico y en la varilla junto con la que se ha creado. Así, el electromagnetismo del duende flamenco se produce en toda la comunicación jonda, y puede hallarse en los momentos de este proceso comunicativo y en los protagonistas del mismo. De esta forma, el duende se encuentra en el mensaje, en lo universal en lo particular determinado por un cómo y un qué que sale de lo jondo de un uno, está en ese mismo mensaje llegando a lo jondo de un otro, como *adaeqvatio*, y está en la respuesta de un otro.

> [Antonio Mairena:] Yo por duende entiendo todo aquel artista que transmite. (...) Esto es lo que yo creo que sea el duende: hacerle a usted sentir una cosa que usted no sabe lo que es, pero que sí que en un momento *dao* a usted se le eriza el cabello, usted no sabe lo que le pasa, a usted le hace beberse tres whiskys o tres copas de vino o tres copas de aguardiente o lo que sea[128], pero que usted no se explica cuál es el motivo... Si al cante le falta el duende, es como si al cuerpo le falta el alma, le falta la vida... (Álvarez Caballero, 1998: 207).

Puede ser entendido finalmente —y de ahí su manifestación potencial en los distintos posibles nodos del proceso comunicativo, y en acto cuando este ha sido completado— como intermediario entre los mensajes en su qué y en su cómo de la comunicación dialógica jonda, y los responsables de la misma[129].

---

[128] A este respecto aclara Álvarez Caballero: «El duende es —debe ser— algo mucho más profundo, y tan difícil de definir que nadie logra ponerse de acuerdo. No se crea que es el alcohol, no necesariamente; los árabes no bebían alcohol, y les hemos visto caer como fulminados en unos trances que tampoco nadie ha sabido explicar. El alcohol embriaga y predispone a una determinada exaltación anímica en la que el duende puede darse de una manera mucho más explícita» (Álvarez Caballero, 1998a: 209), [#269].

[129] «Mediador entre lo alto y lo bajo, religador de toda diferencia, el *daimon* [socrático] debe entenderse más como Orfeo, Eneas, Virgilio, Cristo, Dante, Buda, que como demonio, según la unilateral acepción católica. Los primeros descienden a los infiernos o al hades (o al deseo simplemente) y ascienden al cielo (o al nirvana), mientras que el demonio permanece aferrado al lugar de la negación. El *daimon* es mensajero y mensaje, un va y ven, un ser transitivo, hermético, liminar, umbral, fractal, un correo de fronteras, de bordes, de transferencias, de pliegues» (Restrepo, 1997: 167).

§18. La participación colectiva del duende

Tras los momentos del desvelamiento y de la transmisión de lo desvelado (del duende potencial), llega el de la *veritas* como *adaeqvatio* entre lo jondo de emisor y receptor por mediación del pellizco. Pues «el cante puede ser todo el dolor irresistible, pero es el pronunciamiento de la verdad conocida la que induce al desgarro» (Urbano, 1980: 25), de tal forma que «el drama [en el flamenco] tiene tanto de presencia humana y tragedia individual como de comunicación colectiva y latente memoria de un mundo injusto» (*ibid., loc. cit.*). El pellizco llega cuando la corriente jonda emitida *toca* al receptor, haciéndose partícipe del duende potencial previo al confirmatorio del logro comunicativo. Ropero define el pellizco como «impacto emotivo que recibe quien escucha buen cante» (Ropero, 1983: 170). Se puede decir que llega, como afirma José Menese, cuando el duende consigue invadir a (algunos o todos los miembros de) la comunidad congregada: «Pellizcar a la gente es el duende y *s'acabao*. Que el duende no se puede meter en una lata y facturarlo... (...). El duende es lo que le llena a la gente, y *s'acabao*... Pellizcar, retorcer la cosa» (Álvarez Caballero, 1998a: 204). El pellizco —que supone el momento en que la jondura del intérprete consigue (con)mover al sujeto congregado en la fiesta [#281] y que, en la línea *materidealista* flamenca, se forma como idea a partir de la materialidad del pellizco físico provocado por el amor, el miedo, la muerte, la ansiedad, la angustia, etc.— apela así al otro, a la comunidad de la reunión (activa), produciéndose, en virtud de él, una vinculación emocional, sentimental, racional, en base al (en un proceso particular de comunicación artística) reconocimiento jondo de lo privado propio en lo privado ajeno, abriendo la posibilidad final de consecución de la comunicación jonda, de duende en acto, en la ratificación cooperativa y participativa, es decir, dialógica, de este.

> Desde mi puesto de observador cada vez más apasionado por el flamenco, pero sin haber renunciado aún a mi parcela de objetividad, es necesario que exponga lo que en primer lugar me sugiere la interpretación de los cantes. Me refiero a la apasionada

complicidad que se produce en el flamenco entre los sonidos que brotan de la garganta del cantaor y el oyente, complicidad que me parece se traduce más bien en una vibrante comunicación y, por supuesto, de características bien diferentes a las que se originan en otras expresiones artísticas algo distantes en la distancia y apartadas del flamenco; en otras declaraciones folclóricas regionales. Al lado de esta singular correspondencia entre cantaor y oyente —digo oyente y no auditorio, porque el flamenco no es cante de multitudes, que en la soledad el cantaor no canta, sino canturrea para sí mismo, que canturrear es un verbo muy expresivo; cuando lo hace para los demás, entonces interpreta, comunica— se produce toda una liturgia de ritos espontáneos, no buscados, no estudiados, irrepetibles, diferentes en cada interpretación (Rodríguez Cabezas, 1997: 46–47).

De forma que el jipío (el desnudo, el copulado a las palabras, el que aparece entre ellas o tras de ellas), el *sonío negro* (el grave y lento, el endiablado), el *movimiento desgarrao* (el de los pies, los brazos, hombros, manos, cabeza, cara, ojos, boca… o todos juntos) o el silencio (el musical, el desplante) que desvelan y comunican lo jondo del artista desatando en su comunicación la posibilidad del duende, confluye en la concurrencia, a cuyos componentes llega la verdad con verdad (la *ἀλήθεια* como *adaeqvatio*) cuando pellizca a cada cual, provocando la respuesta que actualiza el duende potencial emitido.

Tal vez gritar y preguntar sean una misa cosa. Tal vez las preguntas, los gritos, fueron articulando la cultura, siguen articulándola[130]. «La muerte nos condena a la cultura», ha escrito Octavio Paz. Quizá la primera vez que un miembro de las hordas primigenias, uno de aquellos hombres que aún no tenían lenguaje, al ver muerto a su lado a un compañero de su especie, a su pareja, a su hijo, a su padres, con fiereza animal y desconsuelo amanecientemente humano gritó sin fin contra el silencioso universo. Quizá ese grito fuese la forma que aquel desventurado

[130] Si la esencia de la filosofía es preguntar y la del flamenco, el grito, y si gritar y preguntar son una misma cosa, entonces está claro que el flamenco es filosófico. La idea de que grito y pregunta sean dos manifestaciones de una misma cosa o guarden significaciones similares, apunta directamente a la posibilidad de presencia de cuestionamiento y reflexión filosófica en el flamenco: «Ese grito [flamenco] es exclamación y pregunta a un tiempo, mitad interjección, mitad interrogación, voz desgarrada que parece decir a cada instante: ¡Dios mío! ¿Por qué?» (Martínez Hernández, 2005: 120).

> pudo encontrar a aquella atroz pregunta que nacía en su conciencia a la vista del cadáver cercano. Y quizás aquel grito auroral, es decir, aquella pregunta impetuosa y condenada a no encontrar respuesta nunca, inauguró el lenguaje. La primera palabra del lenguaje tal vez fuese ese grito, aquel esfuerzo de las carnes y los huesos del cuerpo ante el terror recién nacido, y que ante la evidencia de que para ese horror no habría jamás emplastos, yerbas, exorcismos, mejunjes, curación, buscaba desesperadamente consuelo a ese desconsuelo. ¿Es el lenguaje, pues, una necesidad de consolar a un desconsuelo que no tiene fin? Si ello es así, la primera palabra del lenguaje no pudo ser si no un grito. Y como la espesura vital que originó ese grito no ha cesado ni va a cesar jamás, el grito sigue llegando directamente al esqueleto de nuestro corazón; y nuestro corazón, al escuchar un grito, vuelve a ser primitivo, prelógico, casi homínido, casi animal. Y luego, la memoria (...) conserva para siempre ese grito. (...) Comprende entonces la memoria que la comunión más profunda con todos los otros seres de la especie —los seres vivos y los seres muertos— se produce a través del grito. Que la orfandad del grito desemboca en la multitud. Que la fraternidad aúlla (Grande, 1979: 23–24).

Tras el pellizco (recepción y comprensión de lo que hace surgir potencialmente a, y es transportado por el duende) llega el momento del diálogo con el ole[131], con el jaleo y sus formas como ratificación del recibo y aprehensión del qué y el cómo emitido, y de la presencia del duende actualizándolo al señalarlo. Respuesta para la que, en no pocas ocasiones, apenas basta con un escaso puñado de significantes que entrañan e implican una infinidad de significados y matices distintos, a veces literalmente inexplicables o indefinibles [#272,

---

[131] Sobre el origen etimológico y significación primitiva existen varias tesis; la arabista: «Procedente [la palabra ole] del árabe *ualah* (por dios), nos sugiere connotaciones rituales, que es un aspecto no estudiado del flamenco. Se lee en *El examen de conciencia*, de Ibn 'Arabī: "Recitaba el cantor sus versos llenos de flores retóricas y de seductores giros, y al oírlo, me agitaba yo estremecido de emoción, y poniéndome de pie exclamaba: ¡Bravo! *Ualah* (por dios), juro que eso está muy bien" [Asín Palacios, M. (1993); *Vidas de Santones andaluces. La 'Epístola de la Santidad' de Ibn Arabi de Murcia*. Madrid: Mestre]. ¿No estamos ante el ¡Olé! jaleador de un buen cante?» (Barrios, 1986: 82). Junto con esta, la tesis hebrea: «¿De dónde viene ese ole, ya casi exclamación internacional? Durante mucho tiempo se creyó que era la corrupción del latino ¡*Evoe*! ¡*Evohé*! con el que se animaba a los participantes en los juegos dionisíacos. El grito de Baco pasaba así a Andalucía. Sin embargo, el erudito español García Blanco afirma que *jole*, que los cultos dicen *hóle*, proviene del hebreo *jolech*, participio del verbo *jalah*. Significa "tirar para arriba". Es un grito de entusiasmo fáustico» (Manzano, 1955: 30).

#274] y capaces de modificar ontológicamente la expresión concreta de la obra de arte que se está interpretando, al intérprete y su interpretación, y a la acción de la congregación, de manera que la participación activa de la reunión en forma dialógica —y de rito— dota de singularidad, originalidad e irrepetibilidad a la obra artística flamenca. De esta manera el grupo provoca en último término la aparición definitiva del duende haciéndolo pasar *more aristotelicus* de potencia a acto, gracias a la *adaeqvatio* uno–otro que surge del reconocimiento de lo propio en lo ajeno por lo universal compartido. Así, a través de una suerte de, como dice González Climent, mayéutica (que podría denominarse como) cabal, mediante la cual el intérprete es capaz de sacar de individuos de entre los asistentes participación en la obra, el duende aún como *dynamis* es actualizado, manteniendo a su vez abiertas las puertas de lo jondo del intérprete y la presencia de lo que es compartido por todos de dicha jondura particular. Completado el circuito comunicativo con el jaleo, gracias a la participación activa de la congregación, se presenta en acto definitivamente el duende (aunque este circuito no siempre sea completado, ni cuando lo es lo sea de la misma manera o con idéntica intensidad, de forma que no todas las veces se manifiesta con igual nitidez o profundidad).

> La certeza de esta autenticidad ambiental, que tanto importa al cantaor, se traduce a través de la técnica mágica del jaleo, que opera siempre como la tentación amistosa que puede dar a luz, con admirable mayéutica, lo que penosamente hermético lleva el cantaor. El jaleo puede darle a ese nudo gordiano posibilidad de evacuación (González Climent, 1964: 209).

Se puede decir de este modo respecto al jaleo que «lleva siempre al principio un aire conjetural por lo mismo que ignora el éxito sensibilizador de su florilegio» (González Climent, 1964: 254), y que tiene asimismo la intención de «empujar al intérprete a un estado de plenitud absoluta», es decir, a provocar la exteriorización de lo jondo del artista y, por tanto, la aparición del duende, pues el jaleo «es el mágico estribo para ascender a los más difíciles planos de hondura

humana» (*ibid., loc. cit.*). Luis Caballero, cantaor e intelectual del flamenco, defiende esta misma idea de la mayéutica cabal protagonizada por el auditorio que, según este, en el fondo es una prolongación del propio artista o intérprete:

> El cantaor se enfrenta con el cante prescindiendo, ¿por qué no?, hasta del estímulo de la guitarra. Pero es mentira literaria lo de cantar solo, para sí, para uno mismo, como consuelo, alegría o tristeza (decimos cantar, no canturrear). Nos sale el cante de lo hondo y oscuro hasta el aire y la luz, y el que nos escucha y nos siente lo recibe por la luz, el aire, lo oscuro y lo hondo... Necesariamente cantamos con dolor o dicha al que nos comprende, nos perdona y nos abraza en esa comunicación y comunión síquica tan completa que da lugar a un determinado fenómeno en que es el auditorio el auténtico autor de nuestra exaltación artística. El que provoca el duende haciéndonos cantar bien; tan bien que, cuando la vocación del cantaor es un hecho concreto y definitivo, el trance total lo puede embarcar en una evasión que raye en la locura. Y es que el cantaor no termina en sí mismo. Su prolongación la encuentra en un círculo ambiental de cabales (Caballero, 1973: 19).

Por ello, en el «ambiente flamenco, la intercomunicación existirá solamente cuando tenga lugar la plena identificación de estados emotivos entre los individuos presentes» (Carrillo Alonso, 1978: 77). Una vez establecida esta identificación, es posible el diálogo puesto que en el flamenco «no solo es protagonista quien canta, también lo es quien escucha» (Martínez Hernández, 2005: 122), y por ello el flamenco «no pide un oyente pasivo, sino activo, abierto a la comunicación con quien lo protagoniza, dispuesto a expresar sus propias emociones» (*ibid., loc. cit.*). El auditorio, la reunión, responde igual que toque y cante se contestan entre ellos, de forma que la respuesta está inserta en y es parte de la obra de arte interpretada, metiendo palmas, oles y jaleos a compás, cuando cabe meterlos y cómo en cada caso cabe meterlos: «Lo renovable, en este sentido, es la riqueza verbal; lo permanente, *el valor de la oportunidad*, esto es, la forma y el momento de volcar su acicate» (González Climent, 1964:

255). De manera que la reunión, o parte de ella, se convierte igualmente en coautora de la obra.

> Los científicos lo llaman *memoria genética*; los poetas, *cultura de la sangre*. Cuando esa cultura habla de sus clamores ocultos y de su expresión cala los huesos del oyente, identificado ya con el *breve poema dramático* que se muestra como un cuerpo muerto en los brazos, es cuando, al fin, se produce la catarsis; es decir, la sublime depuración de los sentimientos. El observador se ha convertido también en intérprete; callado, pero intérprete. En ese instante de la comunión flamenca habrá comprendido —aunque no acierte a expresarlo— los porqués de aquel insólito universo de la gesticulación, el desgarro, el pellizco, el compás de unas palmas sordas, la apremiante llamada de la falseta, la explosión unánime del *¡olé!* Y la razón última por la cual un tercio de bandera es acogido con una lágrima que ríe o una sonrisa que llora (Barrios, 1989: 12).

La fiesta, prototipo de ambiente flamenco favorable y posibilitador de la aparición del duende, sea juerga, sea cuarto de cabales, sea reunión familiar, «propicia la intensificación de la comunicación social y del intercambio de valores» (Gómez García, 1991: 49), y en ellas se «activan los contactos entre los individuos y grupos, la emisión y recepción de mensajes, la utilización combinada de la reserva de códigos culturales» (*ibid., loc. cit.*). Pues el verdadero sentido de la fiesta se aprecia en la participación activa del grupo y la superación de la separación entre artista y púbico:

> La fiesta es lo contrario del espectáculo, aunque hoy estén confundidos, y este último nace como forma institucional racionalizada y devaluada de la fiesta. En esta es esencial la participación de todos, mientras que en el espectáculo se mantiene la separación entre actor y espectador, se agranda la distancia entre ambos. La fiesta es comunitaria y el espectáculo es social (Martínez Hernández, 2005: 115).

De esta manera, la comunicación jonda se manifiesta de forma tal que va de lo más individual y personal, a lo más colectivo,

experimentado asimismo individualmente[132]. Y es por esto mismo por lo que no se puede hablar con propiedad de contradicción entre su condición individualista y su condición grupal y colectiva, en tanto que ambas se dan a la vez, pues se puede decir que el flamenco «es personal y popular al mismo tiempo» (Perujo, 2006: 93); puesto que «nace del yo para fundirse en un auditorio múltiple y toma un sedimento musical colectivo para navegar por los recovecos más profundos de la existencia de un individuo» (*ibid., loc. cit.*). O lo que es lo mismo: el grupo conformado en la reunión, en la fiesta, en la juerga, no aliena al individuo, no hay proceso de alienación en el que los sujetos particulares queden diluidos, anulados, negados o convertidos en un *supersujeto* grupal del que fuera mera parte instrumental. El sí mismo permanece inalterable. La tendencia dialógica de la comunicación que supone el flamenco ha sido uno de los argumentos más usados contra la posibilidad de caracterizarlo como individualista. Sin embargo, además de que no pocas veces se mezclan entre concepciones individualistas y estas con solipsismos, egoísmos, subjetivismos, etc., otras muchas también se confunden la naturaleza ontológica del flamenco en particular y su carácter filosófico en general, presentando una *pseudodicotomía* entre el carácter dialógico, y por tanto, social (puesto que comunicativo), y la carga filosófica de individualismo que comporta. Y esto sin contar con que la contradicción, aunque en este no haya, es uno de los más significativos caracteres del jondismo. El individualismo jondista refiere a uno de sus posicionamientos filosóficos, y la comunicación jonda, a su caracterización ontológica, como se puede leer en el siguiente fragmento:

> Se aduce que el cante y el baile flamencos constituyen acciones y expresan sentimientos exclusivamente individuales: el dolor trágico, la angustia, o la inefable alegría, expresados en el cante, el baile o el toque, tendrían una dimensión puramente individual, irreductible, no

[132] «[Lo jondo es la] voz universalísima y ancestral de Andalucía en conjunción cierta de lo arábigo–morisco–judeo–gitano en cualificación común e insoslayable de Andalucía que es la que concreta, personaliza e identifica; siendo, por tanto, voz y expresión desde la realidad del drama individual del hombre andaluz como de todo su pueblo» (Urbano, 1980: 43).

> transitiva, en las antípodas de otros cantes y otros bailes solo posibles colectivamente. Veamos hasta qué punto esto es cierto o, como creo más acertado pensar, constituye otro mito más. Ciertamente, la mayoría de las veces (...) la acción es individual: canta, o baila, una mujer o un hombre solos, acompañado, todo lo más, por una guitarra. Pero casi nunca es esta una acción solitaria: requiere de una red de comunicación, de un coro de sentimientos y de silencios, expresados aquellos y quebrado este únicamente por el olé o las palmas sordas, o el pie que lleva, sin que se escuche, el compás (…). El papel del cantaor, o de la bailaora, semeja más al del director de orquesta (…). El sentimiento del flamenco, en sus oficiantes y en el coro activo de los que saben utilizar los silencios y los jaleos, es radicalmente individual, porque conecta con las raíces de nuestra experiencia humana, pero no es individualista, porque es un sentimiento humano radical compartido (Moreno Navarro, 1996: 25–26)[133].

La negación del individualismo (filosófico) sobre la base del carácter comunicativo, y por tanto colectivo, del flamenco carece de peso si además se tiene en cuenta, al margen de sus particularidades propias, la esencia del arte como comunicación, lo que presupone la necesidad de la presencia de otro(s). ¿Se puede negar que una obra cualquiera en la que se argumente, proponga o defienda alguna forma o variante de individualismo, por ejemplo político o económico, está pensada para llegar a una colectividad, ni afirmar que ello invalide el carácter individualista del contenido de la obra?

> En cuanto representación del ideal, el arte debe asumir en sí a este en todas las referencias a la realidad efectiva externa hasta aquí mencionadas e integrar la subjetividad del carácter con lo externo. Pero, por mucho que pueda conformar un mundo en sí congruente y redondeado, sin embargo, como objeto efectivamente real, singularizado, la obra de arte no es para sí, sino para nosotros, para un público que contempla y disfruta de la obra de arte. En la representación de un drama, p. ej., los actores no solo hablan entre sí, sino con nosotros, y deben hacerse entender en ambas vertientes. Y por ello toda obra de arte es un diálogo con cualquiera que se presente. Ahora bien, para todos es ciertamente

[133] Moreno Navarro, I. (1996); 'El flamenco en la cultura andaluza'. En, *Cruces, C. (1996); El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural.* pp. 15–33. Centro Andaluz de Flamenco: Sevilla.

> inteligible el verdadero ideal en los universales intereses y pasiones de sus dioses y sus hombres; pero, puesto que lleva a sus individuos a la intuición dentro de un determinado mundo exterior de costumbres, usos y otras particularidades, de ahí se deriva la nueva exigencia de que esta exterioridad sea congruente, no solo con los personajes representados, sino también igualmente con nosotros (Hegel, 1989: 192)[134].

La pregunta entonces es: ¿aceptando esta interpretación del duende como proceso particular de comunicación, se puede predecir o prever, incluso invocar, el duende? A lo que cabría añadir: ¿Puede haber duende sin jipío? ¿Y sin diálogo entre los presentes, es decir, sin intervención del grupo en la interpretación?, y un buen número de preguntas a este respecto. Por un lado, se entiende que el duende está relacionado con la jondura. Una interpretación flamenca, aun pudiendo estar llena de gracia, de salero, si no es jonda no parece susceptible de duende, es decir, de llegar y hacer reaccionar a cuerpo y alma, ora en alegría ora en tristeza dolorosa; y viceversa (es decir, la ausencia del duende muestra que la interpretación no fue jonda o cuando menos suficientemente jonda). O lo que es lo mismo, si no comparecen jipío, *sonío negro*, *movimiento desgarrao* o silencio como desvelamiento de la jondura, de lo profundo donde las raíces habitan y más allá de ellas, del intérprete. ¿Qué diferencia hay entonces entre el momento del desvelamiento y el del duende potencial? Aunque el duende pueda aparecer súbitamente a la par que el acto de desvelamiento, con no menos frecuencia el duende se manifiesta

---

[134] Y prosigue: «Los poemas homéricos, p. ej., haya o no vivido Homero efectivamente como único autor de la Iliada y la Odisea, están separados al menos cuatro siglos de la época de la guerra de Troya, y un doble lapso de tiempo separa a los grandes trágicos griegos de los días de los antiguos héroes, de los que transferían a su presente el contenido de su poesía. Lo mismo sucede con la *Canción de los nibelungos* y el poeta que consiguiera reunir en un todo orgánico las distintas sagas que en este poema se contienen. Ahora bien, el artista se encuentra sin duda enteramente a sus anchas en el *pathos* universal de lo humano y lo divino, pero la figura externa múltiplemente condicionante de la edad antigua misma, cuyos caracteres y acciones presenta, ha cambiado esencialmente y se le ha hecho extraña. Más aún, el poeta crea para un público y, ante todo, para su pueblo y su época, que deben exigir que la obra de arte les sea comprensible y familiar. Ciertamente las obras de arte auténticas, inmortales, pueden ser gozadas por todas las épocas y naciones, pero también en tal caso, para su plena comprensión, los pueblos y los siglos extraños requieren de un amplio aparato de noticias, nociones y conocimientos geográficos, históricos e incluso filosóficos» (Hegel, 1989: 192).

gradualmente a través del paulatino *enduendamiento* (de intérpretes, asistentes y el propio ambiente), es decir, de un progresivo advenimiento como potencialidad, que puede finalmente fraguar como duende en acto. Igualmente, ¿puede aparecer el duende allá donde no hay un tú, es decir, en la soledad del cantaor, tocaora o bailaora que canta, toca o baila solo para sí? ¿Si el grupo no participa del diálogo, es decir, de la obra, de forma activa, quizás por desconocimiento del lenguaje o el idioma, quizás por timidez, es imposible decir que puede comparecer el duende?

En este punto se puede apelar de nuevo a García Lorca, pues en la cita tomada de Goethe sobre Paganini que le sirve para su particular definición del duende como «poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica"» (García Lorca, 1977: 1098), en realidad solo se encuentran dos datos: uno, que se trata de un poder, una fuerza, «y no un obrar, es un luchar y no un pensar» (*ibid., loc. cit.*), en tanto que se trata de la manifestación de los vaivenes particulares de las fuerzas jondas; y dos, que es este un poder que todos sienten, o lo que es lo mismo, que encuentra su verdadero ser en la participación colectiva. Así, el duende flamenco aparece como mensaje emitido, aprehendido y respondido, como comunicación compartida sentimental y reflexiva, como aquello que toda la congregación sea capaz de percibir, o cuanto menos intuir. Es por tanto complicado el duende en soledad. Sin embargo, parece erróneo decir de él que se pueda dar o no dar de maneras absolutas, es decir, de una sola manera o definidamente. Por lo que parecen estériles debates acerca de, por ejemplo, la posibilidad de duende en el tablao flamenco o en el espectáculo *pa guiris*. Existe la posibilidad de manifestación del duende como desbordamiento potencial tan solo actualizado en meros chispazos, o como explosión de jolgorio y llanto, como mera intuición, implícitamente, y en infinidad de formas más. En tanto que comunicación, el duende como expresión flamenca de su completación, al igual que esta respecto a la eficacia comunicativa, posee infinidad de variantes distintas. Aun así, la participación colectiva con la que mayéuticamanete la cantaora, la tocaora, el

palmero o el bailaor consiguen provocar la actualización del duende en potencia, supone junto con la particularidad estética de la *coautoriabilidad* creativa e interpretativa de la efímera e irrepetible particular obra de arte jonda, la confirmación de la esencia dialógica de la naturaleza ontológica del flamenco. Pero aunque se pueda identificar en la reunión, en la que en algún momento y forma aparece el duende, un proceso comunicativo, flexible, de ciertas características particulares, en ningún caso desvela los ingredientes necesarios para que haga aparición; ya que depende de cómo sea y esté un *quién* que dice *qué* y *cómo* lo dice, *cuándo*, *dónde*, *a quién*, y de cómo este *a quién* sea y esté y *qué* responda, *cómo*, *cuándo*, y *dónde*.

CAPÍTULO V

EL DIOS DE LUNARES. TEODICEA DE AMALGAMA

«Tú pierdes tiempo en la iglesia
dándote golpes en el pecho,
si la tierra, el sol y la luna
saben lo que conmigo has hecho;
a Dios no se le va ni una».

(Fandango)

§19. Teodicea y flamenco

El arte flamenco, de los más religiosos de entre los paganos, expresa la cuestión de Dios en concordancia con sus propios fundamentos epistemológicos (en tanto que «teología fundada en principios de la razón»[135] poética, oral, ancestral y experiencial), antropológicos (en las *antropomorfizaciones* de Dios y la naturaleza), metafísicos (en las fuerzas del amor, la muerte, el destino, y las duquelas del Hijo y de la Madre, en el panteísmo y el fatalismo) y ontológicos (puesto que rito). Desvela asimismo reflexiones teológicas —«el cante jondo (lo he dicho muchas veces) entra de lleno en una línea colmada de angustia metafísica (…) [que] termina siempre en la búsqueda de una teodicea o teología natural» (Arrebola, 1988: 44)—, y un sistema de creencias en torno a la religiosidad de la gente que se dice (se oye, se ve) en el cante, y de la que la *triúnica choreia* es fuente y caudal. Religiosidad en tanto que el cristianismo situado a la base de toda su construcción teológica aparece en forma de religión *interpretada*, es decir, alejada en gran cantidad de aspectos de los cánones de este sin apartarse, aun así, de él. En este sentido, el hecho de que en el flamenco se reflejen como ante un gran espejo la sociedad, la cultura, así como la cotidianeidad, la historia o el pensamiento, propician que sean la vivencia y lectura popular de la religión, esto es, la religiosidad, más que la religión en la pureza de sus dogmas, la que tome el lugar principal en la dimensión teológica de este arte, y a través de la cual se deslizan las concepciones filosóficas jondistas en torno al tema de Dios. Afirma Carmen Castilla parafraseando a Michel Meslin que «la religiosidad popular tiende a buscar respuestas y soluciones a necesidades básicas» (Castilla Vázquez, 2004: 399), pues trata de establecer relaciones con lo divino que sean «más sencillas, más directas y más rentables (Meslin, 1972)[136] (…) [ya que] los planteamientos teológicos resultan

---

[135] 'Teodicea' (2015); en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=ZUxdZkp.

[136] Meslin, M. (1972); 'Le phénomene religieux populaire', en *Les religions populaires*. ULAVAL: Quebec.

demasiado elevados debido a su lenguaje conceptual» (*ibid., loc. cit.*), lo que da lugar a la religiosidad. Así, dice Alonso del Campo:

> Cada pueblo elabora los contenidos religiosos según una dinámica particular que integra los contenidos inconscientes y las vicisitudes históricas. Los dioses nacen matizados por la cultura, los propios conflictos, las necesidades y deseos, análogamente a como el sujeto elabora sus contenidos inconscientes en relación con sus vicisitudes biográficas concretas, con la constelación familiar vivida y las imágenes parentales proyectadas. Andalucía es rica en cultura y tiene una larga trayectoria histórica. Su primera infancia es, predominantemente, de origen oriental y materno; su segunda infancia está teñida de fatalismo, debido al influjo de la cultura grecorromana, y afectada de pasiva sumisión por su raíz musulmana; su adolescencia es cristiana con ropajes barrocos a través de los cuales se expresa gran parte de la religiosidad tradicional de nuestros días (Alonso del Campo, 1984: 1).

Como punto de partida, la teodicea jondista conlleva, por tanto, altas dosis de religiosidad popular que la dota de unos rasgos distintivos, particulares y muy reconocibles.

§20. El rito jondo

Consideración generalizada y reconocida es la expresión del arte flamenco en forma de rito. Y no en un único sentido, sino que puede ser identificado el carácter ritual de este en varios aspectos diferentes. La Academia Española de la Lengua define la voz rito como «costumbre», como «ceremonia», y como «conjunto de reglas para el culto y ceremonias religiosas»[137]. La significación del rito flamenco transita por estos tres sentidos. Primero: con el significado de *costumbre*, en tanto que manifestación de tradición oral, el flamenco se exterioriza ritualmente como método de perpetuación tanto de las formas propias que especifican su configuración artística

[137] ‘Rito’ (2015); en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=WWY3A7w.

y estética, así como de los contenidos de los que es recipiente, sirviendo de *memoria* (colectiva), es decir, de técnica de preservación y de transmisión de los conocimientos, las costumbres e historia(s) de la cultura oral que se revelan en él. La manifestación ritual del arte jondo como hábito repetido asegura la pervivencia de las enseñanzas sobre y contenidas en él (ejerciendo la misma función que la escritura si dicha expresión artística y la cultura que en ella se reflejan fueran escritas y no orales). Segundo: en tanto que *ceremonia*, el rito se presenta como forma de interacción grupal humana. La naturaleza ontológica comunicativa del flamenco materializada en la participación colectiva del duende, propicia que la celebración de la fiesta o de su representación adquiera condición de (u ocupe un lugar privilegiado en la) ceremonia de sociabilidad, y en la que la *ἐκκλησία* (la asamblea, la reunión), adquiere papel protagonista y central; así, el ritual flamenco, que va «más allá por tanto de lo puramente cognitivo o emocional» es utilizado como «marco para la expresión de la sociabilidad colectiva» (Cruces, 2002: 54). Tercero: con el significado de *conjunto de reglas*, se puede *leer* el rito en el arte jondo en dos aspectos: en virtud de la propia estructura reguladora del conjunto de elementos que intervienen en el proceso comunicativo dialógico jondo en pos de la invocación del duende, y también como parte del rito (distinto del propio en este caso) cristiano folclórico.

Desarrollando la cuestión, respecto a la primera acepción, la definición del rito flamenco como costumbre se sustenta en el fenómeno histórico de la construcción de un sistema como útil de conservación y difusión de saberes y conocimientos dentro de una cultura basada en la oralidad[138], y, por tanto, también en la memoria. La ritualidad del flamenco asegura así la perpetuación de las formas propias [#319], así como de los contenidos (especialmente experienciales —aquellos que comportan algún tipo de enseñanza

[138] «A través de los mitos mantenidos en vida de generación en generación gracias a un perfeccionado aparato ritual las sociedades orales codificaban en forma narrativa las principales representaciones sociales para asegurar su preservación a lo largo del tiempo» (Scolari, 2009: 165–166). Cfr. Supra. §5.

respecto a la vida cotidiana—, históricos o filosóficos). Eve Brenel, en un artículo titulado 'Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco', señala cuatro puntos fundamentales para llegar a ser cantaor (asimilables al toque y al baile). Lo interesante del artículo en cuestión, en este aspecto, es que del póquer de principios necesarios señalados por esta autora, uno afirma la indispensabilidad del conocimiento de la técnica del instrumentos (en este caso la voz), y los otros tres apelan al conocimiento y asimilación de las formas y contenidos conservados a través de la configuración de la manifestación de estos en forma de rito[139]:

> —Los cantaores tienen que conocer los cánones del flamenco, es decir, los diferentes palos que existen. Cada palo es caracterizado por una estructura musical específica, determinada por la

[139] El rito jondo desde este primer sentido, como ocurre con otros muchos de sus caracteres, remite a formas ancestrales o primigenias del flamenco. Relata Jacinto Choza en un artículo titulado 'Formas primordiales de expresión corporal. La danza como plegaria': «El domingo 5 de febrero de 2006, a las 8'30 de la tarde, en el tablao flamenco El Arenal de Curro Vélez, calle Rodó 7 de Sevilla, Sandra bailó unas *alegrías* de Cádiz. La figura de la mujer resultaba, con un talento artístico genial, desmesuradamente descompuesta. Con unas extremidades estilizadas y alargadas a un tamaño mayor que el del tronco, con un tronco sin peso, no soportado por las piernas, sin más función que articular unas extremidades que avanzaban sigilosas y con una precisión quirúrgica hacia un punto imaginario. Allí aparecía el ritual de la mantis religiosa devorando al macho durante la cópula. Con una parsimonia del máximo suspense y, de pronto, con una rapidez de vértigo, la bailaora se lanzaba sobre otros puntos imaginarios y bien determinados, como el áspid sobre el pezón de Cleopatra y como la cobra sobre la yugular de la reina. (…) El domingo 5 de febrero de 2006, en el tablao de Curro Vélez, Sandra bailó o rezó una plegaria o una danza de adoración y agradecimiento. Celebró una eucaristía con su baile. Eso es lo que hacían las tribus de los cro–magnon cuando lograban apoderarse del fuego o fabricarlo, cazar un antílope, fecundar a sus hembras, o cuando asistían al nuevo período de alargamiento de los días tras el solsticio de invierto cada 21 de diciembre. Los días empezaban a alargarse después de que ellos cazaban las primeras piezas de la estación invernal y las ofrecían al sol. Por eso cada año ofrecían animales o incluso seres humanos al sol en el solsticio de invierno para asegurarse de que volvería a ser propicio con ellos, de que alargaría los días cada vez más y les inundaría de vida en la primavera, como cuentan Mircea Eliade y Van der Leeuw entre otros. Esas formas de plegaria danzada, en las que todo el cuerpo era expresión, y no solamente la voz, pueden interpretarse como formas primitivas de expresión humana, pero entonces también se puede pensar que eran expresiones primordiales por exceso expresivo» (Choza, 2007: 68, 72). En esta misma línea, Domingo Manfredi apunta directamente los rasgos de primitivismo (que han permanecido o han reaparecido) en la religiosidad expresada en el arte flamenco: «Lo jondo tiene un matiz mítico, un sonido de antiquísimas letanías religiosas, un carácter de exaltación personal muy parecido al trance de las exaltaciones místicas, y por eso el cante jondo y no otro cante, como no sea un cante religioso en algún rincón del mundo donde lo primitivo esté todavía vivo, es capaz de conmover al auditorio hasta lo más profundo del alma, consiguiendo, según es sabido, que un *martinete* o un *polo* pongan a los oyentes en estado de excitación semejante a la locura, desgarrándose la camisa, arañándose la cara» (Manfredi, 1963: 52).

> "combinación del ritmo, de la respiración y de los tercios". Estos palos dan lugar a estilos diferentes, personales y/o locales (por ejemplo "la *malagueña* del Canario", "los *tangos* del Camino"…). Estos estilos se caracterizan por su melodía, sus ornamentos, el orden de las secuencias cantadas, el sitio de las pausas, entre otros criterios. Los flamencos hacen hincapié en la necesidad de "conocer a los antiguos", o sea, conocer las formas legadas por los cantaores de antaño. —También tienen que aprender a dominar la técnica del cante, su voz, el compás, etc. —Luego, tienen que apropiarse de la tradición, conocerla y dominarla, pero también adaptarla a sus propias facultades y desarrollar su estilo personal, su propia personalidad en el cante, aunque lo primero es conocer la base. Se dice que deben "acordarse de las raíces" y a partir de ahí pueden desarrollar su estilo personal, e incluso crear. —En realidad, los cantaores tienen que hacerse primero buenos aficionados, es decir amantes y conocedores del cante. Esto supone que aprendan a entenderlo y a sentirlo, y que sigan aprendiendo siempre (Brenel, 2006: 61) [#381].

Respecto a la segunda acepción, definido el rito como ceremonia, es decir, como «acción o acto exterior arreglado, por ley, estatuto o costumbre, para dar culto a las cosas divinas, o reverencia y honor a las profanas»[140], el rito flamenco tiene valor sociabilizador. La fiesta, la reunión (en sus múltiples modalidades), manifestada como acción arreglada por la costumbre [#399] —capaz de asegurar la conservación y transmisión cultural oral—, y por el *estatuto* o *ley* (no escrita) de elementos específicos de dicho rito (que aseguran el proceso comunicativo jondo), supone una forma de acto social y comunicativo. La naturaleza ontológica comunicativa dialógica del flamenco expresada en la participación colectiva del duende no puede más que ser, en sí misma, en este sentido, social. Se podría decir entonces que «las fiestas entendidas como rituales son una ocasión propicia para la concurrencia y participación variada de personas» (Castilla Vázquez, 2004: 400) [#390], puesto que, y debido a su quintaesencia comunicativa, «una de las características más importantes de los rituales festivos es el ejercicio de comunicación

---

[140] 'Ceremonia' (2015); en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=8Ky3N5N.

que se desprende de la interacción regular de los participantes en ellos» (*ibid., loc. cit.*)[141], ceremonias de sociabilidad que pueden ser diferenciadas en distintos tipos posibles[142]. Ríos y Ros destacan «la tendencia al establecimiento de relaciones de carácter igualitarista, mediante la abstracción de las marcadas diferencias económicas de clase» (Ríos, Ros, 2009: 71). Y prosiguen:

---

[141] Y prosigue: «Finalmente, si fiesta y religión van unidas como dice Salvador Rodríguez Becerra, podemos añadir que unida a la fiesta va la música y en Andalucía unido a muchas fiestas está el flamenco. La música en general y el flamenco en particular funcionan en Andalucía como elementos que, presentes en las fiestas, contribuyen a informar sobre los valores y la sociabilización religiosa andaluza. Asimismo, si la religión y la fiesta constituyen elementos constructores de identidad, la religiosidad popular, la fiesta y el flamenco constituyen tres grandes marcadores de identidad andaluza» (Castilla Vázquez, 2004: 401).

[142] Distingue Cruces: «Metodológicamente, cabe clasificar las prácticas flamencas según el nivel de institucionalización y formalización, el grado de participación y los vínculos entre las partes que las integran y la distinción entre lo que denominaremos el valor de uso de la expresión flamenca, y su valor de cambio, una vez que esta se convierte en mercancía. Respecto a rituales y prácticas de uso, el flamenco se desarrolla en fiestas con ocasión de ritos de paso (bautizos, bodas, y hasta comuniones y cumpleaños), lugares de sociabilidad informal (tabernas, tabancos, ventas, plazas, cuartos de cabales, vecindades, patios de vecinos, puertas de las casas), acontecimientos festivos (ferias, romerías, carnavales), ámbitos laborales (gañanías, cortijos, minas, fraguas) y todo lo que representa el hábito de cantar como costumbre en la vida cotidiana de los andaluces. En lo segundo, el flamenco comercial, determinadas formas de representación pueden ser acogidas en el campo patrimonial por su trayectoria histórica (algunos tablaos, festivales flamencos), por su singularidad (Bienal de Flamenco, Festival de Música y Danza de Granada, Concurso de Córdoba) o por su contenido societario (recitales en las peñas flamencas, ciertos espectáculos locales). Metodológicamente, cabe utilizar sistematizaciones de tipo descriptivo, correlacional o interpretativo. Descriptivamente, se puede documentar el modo en el que se diseña y experimenta un ritual flamenco según variables como los actores (diversidad étnica, de clase, de género, socio–profesional, etcétera), la intencionalidad (si se trata de una fiesta cíclica, espontánea, de objetivo religioso, de ciclo vital...), dimensiones espacio–temporales (secuencia y localización de hechos), materiales (adornos, instrumentos, comida y bebida...), formación e interrelación de grupos, niveles de participación y división del trabajo, etc. Se puede pasar a la correlación de los datos recogiendo aspectos tales como el modo en que la variable etnicidad se relaciona con la estética, el género con la participación o la edad con la división del trabajo...» (Cruces, 2000: 133). Por otra parte, respecto a la autenticidad y conveniencia de según qué tipo de reunión, concepciones de corte elitista como las de Mairena y Molina, destacan el cuarto de cabales como al auditorio natural del flamenco, de forma que la reunión no debe contar con más de una veintena de personas y todas ellas, entendidas: «El auditorio natural se compone de pocos: 6 a 20 personas, y estas entendidas y apasionadas por el cante. (…) La acción del reducido grupo se ejerce por medio de tres cosas rituales [alcohol, palmas y jaleo] que son indiscutibles factores externos, pero típicos» (Molina, Mairena, 1971: 146). Aunque son muchas las formas de rito flamenco sociabilizador, con frecuencia se ha tendido a marcar el ideal de la autenticidad flamenca y arquetipo de invocación del duende a la reunión íntima. En este sentido, puntualiza Cruces: «[El] flamenco privado no debe ser entendido como secreto, sino solo como no comercial, y está ligado a vivir y compartir de forma natural la reunión y la fiesta, o la soledad y la tristeza. En definitiva, usar el flamenco para cubrir la

> Esta negación simbólica de las desigualdades se concreta en el desarrollo del ceremonial flamenco, en un contexto que posibilita el *autorreconocimiento* de un «yo colectivo» gracias a las propias características del mismo, donde el que escucha no es un objeto pasivo, sino que también interacciona y forma parte del ceremonial (*ibid., loc. cit*).

La aparición del duende como desvelamiento mayéutico de lo universal en lo concreto compadecido en un proceso de empatía colectiva, propicia el surgimiento de un (efímero, amén de que pueda dejar huellas permanentes) yo colectivo, como afirman Ríos y Ros, puesto que la fiesta, entendida, a modo de Bataille, como fusión de la vida humana, «es para la cosa y el individuo el crisol en que las distinciones se funden al calor intenso de la vida íntima» (Bataille, 1998: 58). Por esto, el ritual flamenco se expresa como ceremonia social no solo en el aspecto participativo, que, evidentemente, también, sino además en la compartición de sentires y pensares profundos, axiales e ineludibles que habitan en lo jondo[143], quedando al descubierto aquellos que, más allá de la anécdota, iguala a todas las personas: la muerte y el sufrimiento por la muerte, el amor, el placer del amor y el dolor del amor, la angustia, el tiempo... [#329], concepciones del mundo aparejadas a estas[144]. Este yo colectivo

---

necesidad de diversión, de confraternidad o de liberación personal. (...) [Así sucede en] la vida cotidiana y el hecho de cantar como costumbre arraigada» (Cruces, 2002: 60).

[143] «La angustia flamenca —que es metafísica y no clínica, que es filosófica y que no sublima patología alguna del alma— desemboca en diálogo ofertivo, en sociabilidad metafísica, por decirlo así» (González Climent, 1964: 207).

[144] Escribe George Bataille en un sentido similar que se ajusta a la consideración del rito flamenco como ceremonia: «La comunidad en la fiesta no está únicamente planteada como un objeto, sino más generalmente como un espíritu (como un sujeto–objeto), pero su posición tiene el valor de un límite de la inmanencia de la fiesta y, por esta razón, el lado cosa está acentuado. Si no es todavía, o no es ya, el vínculo de comunidad en la fiesta está dado en formas operatorias, cuyos fines principales son los productos del trabajo, las cosechas y los rebaños. No hay conciencia clara de lo que es actualmente la fiesta (de lo que es en el instante de su desenfreno) y la fiesta no está distintamente situada en la conciencia más que integrada en la duración de la comunidad. Esto es lo que la fiesta (el sacrificio incendiario y el incendio) es conscientemente (subordinada a esa duración de la cosa común, que la impide a ella misma durar), pero esto muestra bien la imposibilidad propia de la fiesta y el límite del hombre unido a la conciencia clara. La fiesta tiene lugar para devolverle a la inmanencia, pero la condición del retorno es la oscuridad de la conciencia. No es, pues, la humanidad —en tanto que conciencia clara justamente opuesta a la humanidad— la que es entregada a la inmanencia. La virtud de la fiesta no está integrada en su naturaleza y recíprocamente el desenfreno de la fiesta no ha sido posible más que en razón de esta impotencia de la conciencia para tomarle

flamenco ideal surgido ante el duende o su posibilidad, no solo conlleva la superación de las diferencias económicas o de clase; sino todas. Superación de desigualdades económicas y clasistas, pero también raciales, nacionales, culturales, educativas, e incluso las idiomáticas, y un buen número más pueden ser identificadas en el contexto del ritual jondo —en este sentido, Bajtin señala que los ritos en las etapas primitivas se llevan a cabo dentro de un núcleo social que desconoce las clases o el Estado, rasgo que puede perdurar en períodos posteriores—.

> Las festividades (cualquiera que sea su tipo) son una forma primordial determinante de la civilización humana. No hace falta considerarlas ni explicarlas como un producto de las condiciones y objetivos prácticos del trabajo colectivo, o interpretación más vulgar aún, de la necesidad biológica (fisiológica) de descanso periódico. Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo. Los ejercicios de reglamentación y perfeccionamiento del proceso del trabajo colectivo, el «juego del trabajo», el descanso o la tregua en el trabajo nunca han llegado a ser verdaderas fiestas. Para que lo sea hace falta un elemento más, proveniente del mundo del espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar no del mundo de los medios y condiciones indispensables, sino del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales. Sin esto, no existe clima de fiesta (Bajtin, 2003: 14).

Se puede decir así que el rito flamenco en tanto que ceremonia social se produce tanto externamente como internamente al individuo,

---

por lo que es. El problema fundamental de la religión está dado en este fatal desconocimiento de la fiesta. El hombre es el ser que ha perdido, e incluso rechazado, lo que es oscuramente, intimidad indistinta. La conciencia no habría podido llegar a ser clara a la larga si no se hubiera apartado de sus contenidos molestos, pero la conciencia clara está por su parte a la búsqueda de lo que ella misma ha perdido, y a medida que se acerca a ello, debe perderlo de nuevo. Entiéndase esto bien, lo que ha perdido no está fuera de ella, es de la oscura intimidad de la conciencia misma de lo que la conciencia clara de los objetos se aparta. La religión cuya esencia es la búsqueda de la intimidad perdida se retrotrae al esfuerzo de la conciencia clara que quiere ser por entero conciencia de sí: pero este esfuerzo es vano, puesto que la conciencia de la intimidad no es posible más que al nivel en que la conciencia no es ya una operación cuyo resultado implica la duración, es decir, al nivel en que la claridad, que es el efecto de la operación, ya no está dada» (Bataille, 1998: 59–60).

es decir, en forma de comunidad física y metafísica (no trascendente sino *inscendente*), desde lo de fuera y lo de dentro del cada cual que forma parte en cada caso de la asamblea jonda, en una característica en la que queda de nuevo de manifiesto la aspiración (constante) del jondismo hacia el sincretismo, hacia la reunificación de lo fragmentado, hacia la armonización de los contrarios en tensión, pero sin necesidad de y sin llegar, por tanto, de manera general, a solución sintética dialéctica alguna (manteniendo ambos elementos de la misma). El significado de la fiesta como ceremonia de sociabilización no se queda en un mero conglomerado e intercambio de personas, sino que refiere a una reunión de comunicación profunda de individualidades: lo exterior libera lo interior, pues «la fiesta es el rito peculiar del cante jondo, es el ámbito, el tiempo del duelo, del júbilo y de la metamorfosis» (Martínez Hernández, 2005: 116), de manera que «el duelo, entendido como pena y lucha, como penosa lucha, es la situación íntima en la que surge el cante» (*ibid.*, *loc. cit.*), mientras que «la situación exterior y ritual que propicia el duelo y lo libera es la fiesta» (*ibid.*, *loc. cit.*).

Finalmente, el rito flamenco según la última de las tres acepciones, es decir, como grupo de acciones regladas dirigidas al culto, se muestra en dos sentidos: respecto al conjunto de reglas necesarias y suficientes para alcanzar el *telos* de la reunión jonda de la aparición y perduración del duende, por un lado, y como parte o partícipe del rito cristiano en su faceta ora folclórica, ora íntima y personal, por el otro. En cuanto al primero de los dos casos de esta tercera acepción, en el proceso de comunicación jonda se revelan una serie de determinadas acciones encaminadas a la invocación y permanencia del duende, que forman parte de un (libre en su uso) conjunto de cánones, no escritos, orales, en continua evolución y revisión y establecidos con el paso mismo del tiempo y las generaciones [#340]: cuándo cabe un ole, unas palmas y un jaleo, de qué forma; el uso (en pos del desvelamiento jondo) del jipío, del *sonío negro*, del *movimiento desgarrao*, del silencio, en el intérprete (o en el propio jaleo); la forma (correcta, aceptable) de concatenación de

cantes y tercios —incluyendo los de cambio—, la adecuación de la interpretación al palo y del palo al momento, al lugar y a la reunión concreta, los usos de los modos de percusión corporales[145] respecto al compás y las variaciones rítmicas del palo concreto, etcétera. En este sentido, ya no se trata solo, como en el caso del rito como costumbre, esto es, como método epistemológico oral, del conocimiento del arte flamenco en general, es decir, de sus palos y compases, de las formas y los contenidos, sino de la fiesta, de la juerga, de la reunión, de sus elementos y de las claves para el uso de estos de manera *adecuada*. No son pocas en este sentido las declaraciones de sorpresa de profanos asombrados ante un *arsa* o un ole colectivo al unísono en un momento dado concreto, o la conclusión musical grupal entre palmas y jaleos en un remate por bulerías, como si todo hubiera sido previamente ensayado.

> Un informante, tratando de las fiestas íntimas, lo expresaba de este modo: "Yo hablo de ritual porque hay una aceptación de todos de que así lo es. Se saben perfectamente los comportamientos, los gestos, las palabras,... es como una cosa pactada sin pactar, que se hace por inercia, pero que siempre tiene el mismo recorrido, que se siente hasta llegar a extasiarte al final con el cante por *soleá* o por *siguiriya*, o escuchar a los mayores, que siempre se quedan para el final" [P.P., guitarrista, agosto 1994] (Cruces, 1996: 127–128).

Toda esta amalgama de comportamientos, gestos y palabras obran como elementos de un rito en pro de la invocación del duende y

---

[145] Los modos de percusión corporal refiere a la participación musical del propio cuerpo como instrumento musical con las palmas, los zapateos, los nudillos, las palmadas en otras partes del cuerpo, o igualmente la voz que, en forma de jaleo, puede tener valor percusivo: «Le jaleo constitue un exemple d'utilisation de la voix à des fins percussives, puisqu'il a pour but de marquer les unités accentuées de la séquence rythmique. Il est composé de cris ou d'onomatopées tels que "olé", "anda", "ah", "toma", "vamos allá" , "arsa", ce qui le distingue des piropos. Le jaleo est, avec les palmas sonores —utilisation percussive des claquements de main—indissociable de l'accompagnement musical des chants festifs» [El jaleo es un ejemplo del uso de la voz con fines percusivos, ya que apunta a marcar las unidades acentuadas de la secuencia rítmica. Se compone de gritos u onomatopeyas tales como "ole", "anda", "ah", "toma", "vamos allá", "arsa", que los distingue de los piropos. El jaleo es, como el sonido de las palmas —uso percusivo de las palmadas— inseparable del acompañamiento musical de las canciones festivas] (García–Plata, 2000: 259).

del estado de *enduendamiento* correspondiente. Así, afirma García Lorca, «el *cantaor*, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz..., tiene un profundo sentido religioso del canto» (García Lorca, 1977: 1023) [#339]. La fiesta se expresa así a modo de ceremonia cercana a la religiosa, reconocida con frecuencia como sagrada, en tanto que en ella se produce una invocación, entendida, igual que la juerga misma, como sacra. Aunque, en este caso, el ritual invocador no apele a lo trascendente (que en el jondismo es más un medio que un fin), sino a lo *inscendente*[146]. Con lo que la fiesta adquiere sentido de culto en pos de la revelación del duende (confirmación de jondura compartida), y los elementos establecidos aunque no escritos con los que tiene lugar dicha ceremonia se expresan, por tanto, en forma de rito, lo que a veces conduce a la *sacralización* del propio arte flamenco.

El segundo caso, en tanto que parte del rito cristiano folclórico, la participación del arte flamenco de la ceremonia religiosa se muestra también a su vez en dos aspectos: uno exterior y otro interior. Por un lado, dentro del flamenco existe un estilo propio de cante (no canto sino cante) religioso cristiano folclórico. Es decir, que uno de sus palos, uno de los más añejos y primitivos, la *saeta*[147], tiene como rasgo

[146] Afirma González Climent respecto al jaleo, uno de los elementos de la comunicación jonda que se expresa de (cierta) forma canónica: «La certeza de esta autenticidad ambiental, que tanto importa al cantaor, se traduce a través de la técnica mágica del jaleo, que opera siempre como la tentación amistosa que puede dar a luz, con admirable mayéutica, lo que de penosamente hermético lleva el cantaor» (González Climent, 1964: 209).

[147] «La palabra *saeta* proviene del latín *sagitta*, que significa flecha, dardo o arma arrojadiza que se dispara. Porque la *saeta* es una especie de dardo que en sentido figurado equivaldría a la flecha que se dispara de la garganta de quien la canta, en la madrugada fría o en la noche serena de Semana Santa, y va dirigida a una imagen amada, como es un Cristo o una Dolorosa. La *saeta* de Semana Santa, catapultada por el cantaor, lleva en su punta (en su intención) un mensaje, ya sea un contenido de fe o de esperanza, ya sea una petición afectiva, de arrepentimiento y de perdón, o una confesión íntima o de amor. El diccionario la define así: "Coplilla que suele cantarse en las iglesias o en la calle". Este concepto o esta definición de la *saeta*, en el sentido religioso de canto vinculado a la iglesia, fue dada por la Real Academia de la Lengua a partir del año 1803. Indudablemente la aceptación por parte de la Academia la tuvo que hacer porque, desde el siglo XVIII, los franciscanos de Andalucía comenzaron a llamar *saetas*, o más exactamente, '*saetas* penetrantes' a las letrillas de las coplas que se cantaban en las procesiones de penitencia con motivo de las misiones que los religiosos daban por los pueblos de nuestra geografía regional» (López Fernández, 1981:12–13). A pesar de tratarse de uno de los cantes de posiblemente mayor antigüedad, lo cierto es que la *saeta* no siempre fue bien considerada por parte de (parte de) la población. A mediados del siglo XIX, la

diferenciador su sentido puramente religioso y su uso en la liturgia cristiana folclórica. La *saeta*, como la *nana*, *toná* antiquísima que ha evolucionado a la par y de la mano del resto de palos del cante jondo, mantiene desde hace varios siglos al flamenco como elemento del rito cristiano popular que se lleva a cabo durante Semana Santa. A pesar de que no siempre fue aceptada, pasando por momentos impopulares, es difícil concebir en el sur español, especialmente hoy día, la semana de pasión sin la presencia de saetas en calles y balcones. Por otro lado, la participación del flamenco en el rito cristiano no solo se produce en el sentido colectivo popular, exterior, sino también en el íntimo, en el personal, materializado en forma de rezo. Igualmente lejos de los cánones y ortodoxias oratorias cristianas, un buen número de tercios se convierten en plegaria a Dios, a Jesucristo, o a su Madre: muchas coplas pueden ser identificadas como particular oración con la que, entre otras cosas, pedir el favor o el perdón de Dios, mostrar la fe y la devoción que se le profesa a modo, a menudo, de alabanza, o con la que abrirle el corazón y el alma propias, es decir, lo jondo, lo más íntimo, de par en par y hacerle partícipe de las duquelas y del sufrimiento padecido, de sentimientos y reflexiones profundas, y de otras muchas cosas, en lo que suponen preces *svi generis*. Canta Alfredo Arrebola por caña: «Mi cante es una oración/ y hasta cuando yo me callo/ va rezando el corazón», pues como él mismo escribe, es cierto que «muchas coplas no son mas que una espontánea invocación a la divinidad, a Dios. El cante se transforma, por su naturaleza, en una oración» (Arrebola, 1994: 21). En estas coplas con aire de jaculatoria se sustituye la intimidad confidencial del confesionario, por la confesión pública de la intimidad.

---

aceptación popular (o más estrictamente, el relato de algunos medios respecto a dicha aceptación, fuera este más o menos fidedigno) de la *saeta* en Sevilla no parecía pasar por sus mejores momentos. Así, en 1862 publicaba el diario *El porvenir*: «Excitamos el celo de la autoridad local para que no permita continúen poniendo en ridículo la cultura de Sevilla, esa media o una docena de chicuelos haraposos y mujeres poco menos, que situados en los parajes más céntricos y concurridos de la población, entonan *saetas* y coplas de la Pasión de N.S. Jesucristo, ni más ni menos que si estuviesen en un villoro. Lo sublime del misterio que en estos días celebra la Iglesia, y el decoro de Sevilla están interesados en que se haga cesar esta sucia costumbre» ('Con la música a otra parte', en *El porvenir*, 15 de abril de 1862). Tras esto, el Consistorio Municipal de Sevilla en 1878, y el cardenal Ilundain en 1929, prohibieron la interpretación de la *saeta* durante la Semana Santa, cuya posterior reaprobación y éxito fue gradual.

> El andaluz rechaza un aislamiento de sí mismo frente al límite despersonalizado y académico del dogma. Más que un espectador de beatería sensata, desea ser un recipiendario vibrante y fluido de la divina jondura. ¡Cuánta reconciliación en autenticidad y amor, si acaso, oferta la escenografía andaluza para tantas almas de gabinete, católicos de inercia social, sin ascua fervorosa! Las endechas y el grito, el frenesí y el jipío de la saeta, el ardoroso calor del cordón humano que acotan el tránsito de la imagen, sin exceder un tope de *decorum* sacro, van aderezando un contorno de gracia y apasionamiento, de lágrimas y risas (de esas risas puras y profundas que siente el andaluz ante ciertos tronos de su preferencia) que acicatean la verdad sublime de lo celebrado (González Climent, 1964: 313).

§21. Teoantropomorfismo pasional

Paralelamente a la condición del flamenco de rito, la comprensión teológica jondista posee una serie de características muy reconocibles, además de señaladas y estudiadas a lo largo de la historia de la flamencología. Una de las principales es la antropomorfización de Dios, que se produce por una doble vía: la del Hijo y la de la Madre. Por la primera de ellas, el *teoantropomorfismo* (pasional) se fundamenta, por un lado, en Cristo como encarnación humana de Dios (en un ser, por tanto, que padece), y cuya humanidad se impone a abstracciones trascendentales e idealistas; y, por otro, en un sí mismo, un yo que encuentra en los sufrimientos, dolores, injusticias, de Jesús un reflejo de los propios, viéndose a sí mismo en el Dios encarnado que es glosado como niño de carne y hueso con madre y padre, de procedencia humilde, pobre [#323], incluso travieso, convertido en hombre que vive en y con las capas marginales de la sociedad, que siente ira o usa la violencia, y en cuyo destino estaba escrito ser injustamente vilipendiado y denigrado, encarcelado y torturado, y ejecutado [#298], como un hombre que siente dolor, que se angustia —«*Elí, Elí, lemá sabaqtaní*» [Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?] (Mt, 27:46)—, que tiene

miedo, que sangra, y cuya madre, afligida, inundada en pena, llora y sufre desconsolada ante el destino de su hijo. Un Dios que nace. Un Dios que muere. Porque, según afirma Cansinos, en la humanidad, y vida pasional que la remarca, de Dios encarnado en Jesucristo, las gentes que se dicen en el cante se identifican en muchos aspectos consigo mismas [#396] —identificación que puede, en último término, entenderse como una interpretación literal de la idea del ser humano a imagen y semejanza de Dios—. La concepción metafísica de la angustia y el sufrimiento como fundamentos jondos (por tanto, también antropológicos) se filtra así en la teodicea jondista, pues lo relevante no es meramente la encarnación de Dios en Jesús, sino su pasión, es decir, su naturaleza, en tanto que humana, doliente.

> El andaluz se hace romántico definitivamente al hacerse católico, ya que en el mito de Jesús se reconoce narcisistamente a sí mismo (según ya hicimos notar), asiste a su propia pasión y apoteosis y se contempla vengado de todos sus verdugos, al tiempo que en la figura de la Virgen (considerada más como madre que como Virgen) encuentra amplio desfogue a su efusiva ternura (Cansinos, 1985: 218–219).

El flamenco, históricamente presente en sociedades desfavorecidas donde las fatigas eran (son) el pan nuestro de cada día, halla así en el sufrimiento de un Dios hecho Hombre, no solo el paradigma de los penares, amarguras y duquelas propias, sino conjuntamente el arquetipo de la resignación de quien acepta, aún siendo Dios, su injusto y cruel destino [#339]: si Dios siendo él mismo (hacedor del) destino lo acepta para sí encarnado como Hijo (humano), ¿cómo no habrían de aceptar el suyo los demás (humanos)? De forma que en el dolor, en la pobreza, en la humillación, en el presidio, etc. de Dios encarnado se encuentra la ejemplaridad de las propias. Así —dice Arrebola—, como afirma con ímpetu Ramón Porras[148], «el cante jondo percibe y es sensible a ese Dios antropomórfico que revienta de dolor, su humanidad flagelada y su

[148]Porras, R. (1980); 'Donde Dios era undebé'; en *Candil. Revista de flamenco*, n. 8. Peña Flamenca de Jaén: Jaén.

nombre perseguido y humillado» (Arrebola, 1988: 34–35), pues se trata de «un Dios que se asemeja demasiado a la humana encarnadura del cante» (*ibid., loc. cit.)*, y es por esto por lo que «Dios es, en ocasiones, esa forma de objetivar la propia desesperación, el punto de referencia, la medida del máximo dolor» (*ibid., loc. cit.)*. El sufrimiento, el dolor, como muestra de humanidad (e individualidad), marca así la clave de la *teoantropomorfización* jondista, que centra su interés en el aspecto humano, y por tanto pasional [#311], de Dios.

En los afamados versos de 'La saeta' (1914) de Antonio Machado Ruiz, y más allá de otras muchas interpretaciones que se han realizado al respecto de este poema, se aprecia, en forma de crítica, esta concepción teológica jondista que pone el acento en la humanidad y el dolor de Dios hecho hombre, y que sirve además de explicitación y refrendo de dicha concepción. Dice el famoso poema: «¡Oh, la saeta, el cantar/ al Cristo de los gitanos,/ siempre con sangre en las manos,/ siempre por desenclavar!/ ¡Cantar del pueblo andaluz,/ que todas las primaveras/ anda pidiendo escaleras/ para subir a la cruz!/ ¡Cantar de la tierra mía,/ que echa flores/ al Jesús de la agonía,/ y es la fe de mis mayores!/ ¡Oh, no eres tú mi cantar!/ ¡No puedo cantar, ni quiero/ a ese Jesús del madero,/ sino al que anduvo en el mar!» (Machado, 1993: 224). Siguiendo estos versos, dice Machado que la *saeta* es un palo flamenco usado para cantarle en Semana Santa a (la imagen de) un Cristo ensangrentado, maltrecho [#371]. Que este cantar, que es cante y no canto, que es el de la tierra suya, el del pueblo andaluz, le echa flores, es decir, elogia, alaba, al Jesucristo del dolor, del sufrimiento y de la agonía, y que ese es el Jesús al que veneran sus mayores, sus raíces, el pasado histórico de su pueblo. Una comprensión cristológica que Machado afirma que se expresa en las *saetas* y que rechaza frente a una posible visión que destacase la divinidad de Jesús, su capacidad de hacer milagros [#395], de caminar sobre las aguas. Muy a pesar del poeta sevillano, el Dios de lunares jondista se comprende rebosante de humanidad, en su padecimiento, sangre y muerte:

> Andalucía no sabe llegar por eliminación a la idea de un Dios geométrico, como el filósofo; ni a un Dios compendio, por adición de todos los atributos, como los teólogos; ni a un Dios vivo por el amor, como el místico castellano; sino que llega a Dios por la vía del dolor, humanizándolo vivo por el sufrimiento, y el alma andaluza quiebra entonces su religiosidad en varias imágenes de dolor (...) el que sufre está lleno de gracia humana y santificante (Caba Landa, 1988: 188–189).

La *teoantropomorfización* finalmente fragua totalmente cuando la equiparación en humanidad con Cristo por la vía pasional desemboca en la asignación de atributos humanos a Dios (Padre), reproduciendo en él sentimientos y comportamientos humanos: teme, se enfada o incluso baila [#320]. Un Dios con el que se puede hablar directamente, al que se le puede implorar, rogar o pedir sin intermediación. De hecho, se aprecian en muchas letras del cante una familiaridad en el trato con Dios equiparable a la del familiar, el amigo, el vecino, y con la se recorre el camino que va de la *teoantropomorfización* al misticismo. En tanto que antropomorfizado, es posible dirigirse a Dios como si fuera un igual, y tratar con él sin mediaciones [#334, #397], ya que su humanización supone la superación de la inaccesibilidad de la trascendencia: en vez de postular la elevación del alma o del pensamiento mediante la contemplación para acercarse a Dios, es decir, aspirar a la trascendencia, toma la dirección contraria, esto es, *materializa* a Dios. De ahí el «empleo del posesivo *mi* que revela la familiaridad con Dios» (García Chicón, 1987a: 125) [#361], pues según se concibe en el jondismo, el creador «no es una entidad ni abstracción pero sí una persona concreta y viviente que ni siquiera es materialmente visible» (*ibid., loc. cit.*). La relación con Dios es espontánea, natural, sencilla y directa, puesto que, en tanto que antropomorfizado (no en la encarnación, sino en la atribución de rasgos y comportamientos humanos), se convierte en un Dios a mano al que se puede acceder sin necesidad de intercesión o arbitraje externo de ningún tipo, ni tampoco, aunque no sea especialmente rechazada, de institucionalidad o doctrina.

> El andaluz, su contrapartida, es un tipo acabado de místico inmanente. El andaluz persigue un Dios a mano. No comparte el fraude religioso y abstracto del burgués. El andaluz, desde luego, no es un inquebrantable encendedor de velas, ni menos que menos un santo de altar. Ni falta que hace[149]. Pero tampoco está en la evasión heterodoxa del ritual y, lo más importante, del sentido profundo de lo ritual, que es lo que olvidan, o lo que se les escapa precisamente, a los anatematizadores de la religiosidad andaluza (González Climent, 1964: 310–311).

§22. Devs sive Baetica

Si de la identificación de la pasión de quienes se dicen en el cante con la de *su* Dios encarnado se llega a la *teoantropomorfización*, teniendo en cuenta la concepción antropológica jondista en virtud de la cual la naturaleza (especialmente la circundante) sirve de modelo para el ser humano en tanto que *materideal* vegetativo aquel de este, de la misma forma que respecto a Dios pero en sentido contrario a esta comprensión antropológica, la semejanza entre naturaleza y ser humano deviene en *naturantropomorfización*: los elementos naturales, especialmente los cotidianos, adquieren caracteres y comportamientos que los humaniza, convirtiéndolos además, como en el caso divino, en iguales a quienes poder dirigirse directamente [#303]. De nuevo el punto de partida se puede establecer en la equiparación, no ya en general entre natura y ser humano, sino en particular entre lo jondo (lo más íntimo e individual) de este y la naturaleza. Si en el caso de Dios, la tesis previa a la atribución de

---

[149] Cita Anselmo González Climent, en nota a pie de página en *Flamencología*, a Américo Castro respecto a la cuestión de la fidelidad que manifiestan, a través del arte jondo, las gentes que se dicen en el cante a la dogmática y ritualidad formal católica: «No pienso, huelga decirlo, que muchos de los 'católicos' que intervienen en las procesiones de Sevilla crean y aprueban cuanto manda creer la Iglesia, entre otras razones porque lo ignoran. Lo que importa es que la persona se incluye en un halo de trascendencia, en 'suyo', que se convierte así en su 'más allá', algo así como un paracaidista que constantemente estuviera suspendido en el aire. Se vive confiado en algo que está y acontece fuera de lo que uno hace. Se vive de lo que da la tierra, como generosa 'alma mater'» (Américo Castro, España en su historia, Buenos Aires, 1948, pie. 102, en *González Climent, 1964: 311*).

cualidades humanas hasta la *teoantropomorfización* es la similitud entre el sufrimiento de Dios encarnado y el propio, en el caso natural la semejanza se marca en lo que de primario comparten natura y jondura [#387]. Se trata de un camino de ida y vuelta: por un lado, en el paradigma *materidealista* vegetativo, el ser humano es concebido a imagen y semejanza de las plantas; y, por otro lado, en la *naturantropomorfización* los objetos de la naturaleza son concebidos a semejanza e imagen del ser humano. Afirman Gelardo y Belade que «en la visión trágica de su destino, y dominado por el sentimiento de su impotencia, el hombre de las coplas flamencas hace a la naturaleza partícipe de su dolor, de sus sufrimientos» (Gelardo, Belade, 1985: 95), en una comunión o semejanza entre el sujeto humano y esta que «se verifica a través de los elementos que pertenecen a la realidad cotidiana y al paisaje que rodean al andaluz» (*ibid., loc. cit.*). Semejanza que, puesto que finalmente «se hace más estrecha debido a que en ciertas coplas se atribuye a los elementos naturales sentimientos humanos» (*ibid.,* p. 96), desemboca en la humanización de estos elementos.

> Se ha dicho con razón que el cante jondo es más naturaleza que arte y es así porque nace de los sentimientos más elementales y primarios, de la prolongación del grito de dolor o de alegría, de la expresión del mundo primordial de los afectos y sentimientos. [La voz del cante] es una voz cercana, como dijo Manuel de Falla, al canto del pájaro, al grito del animal, al sonido de los elementos de la naturaleza (Martínez Hernández, 2005: 113).

Así, objetos naturales como animales y plantas, entre los seres vivos, pero también montañas, ríos, la luna y el sol o el cielo, entre los inanimados, son susceptibles de adoptar tanto actitudes como aptitudes humanas [#304, #338, #391]. De esta forma se repite el patrón de, humanizada la naturaleza, la posibilidad de entablar diálogo con flores, pájaros o mares, que, además, lloran, cantan, gritan, sueñan, dicen y aconsejan, mienten, o son partícipes de las tragedias y alegrías íntimas de las personas, en una suerte de misticismo naturalista [#342].

> El alma jonda se teje de sentimientos primarios porque es naturaleza pero culta, es decir, con vivencias de todas las etapas del espíritu y con un constante forcejeo de aspiraciones hacia las formas más elevadas de la cultura (...) El alma jonda remoja sus ardientes raíces en la espontaneidad de la naturaleza, pero, a la vez, trasplanta a esa naturaleza lo que aquella alma ya tiene de culta; humaniza la naturaleza y sirve así a lo que hay de paganía y antropomorfismo en la subconsciencia jonda. Pájaros, ríos, árboles, flores, minerales, todo tiene un alma que padece y tiembla ante la obscura determinación del sino (Caba Landa, 1988: 217, 227).

La *naturantropomorfización* desemboca así también en trato familiar, cercano, con esos elementos a los que ya entonces se entienden como poseedores de alma, sentimientos y razón. De esta forma, aparecen diferentes formas de diálogo con objetos del entorno natural que han adquirido características humanas, de modo que un pájaro puede ser tan cómplice o testigo de una traición o un desengaño como un amigo, o puede un lirio ser (casi) tan consejero como la madre. Elementos de la naturaleza diaria que irrumpen en las casas andaluzas «a través del patio, del corral, de la azotea» y que se convierten en «verdaderas aperturas cósmicas» (Molina, 1985: 115), dando el paso de la antropomorfización a la divinización, es decir, al panteísmo. Es por ello que «astros, fuerzas y criaturas naturales desempeñan una función casi religiosa en las coplas de origen gitano. Todos los poemas del cante jondo son de un gran panteísmo» (García Chicón, 1987a: 139). El carácter panteísta del flamenco supone uno de sus rasgos más reconocibles [#309] —siendo asimismo una particularidad que ha sido (y es) usada en la flamencología como argumento en el estudio de sus orígenes, influencias, desarrollo, implicaciones históricas, sociales, artísticas, etcétera—. Incluso siendo Dios, Dios, este aparece en el jondismo como parte de, y sujeto a, la naturaleza, como también al destino[150]; de modo que si Dios, la naturaleza y el destino se contienen unos a otros, todos en cierto modo deben ser la misma cosa [#314, #389]. Sin

[150] Reza una *saeta* cantada por la Niña de los Peines: «Pilatos por no dejar/ el destino que tenía,/ firmó sentencia cruel/ contra el divino Mesías;/ lavó sus manos después».

embargo, que Dios sea expresado habitualmente en el arte jondo como determinado tanto por las leyes físicas (naturaleza), como por las trascendentales (destino), esto no supone límite al poder divino, ni contradicción respecto al poder supremo de Dios expuesto en el flamenco. La comprensión jonda acerca de Dios, de la naturaleza y del destino, se aproxima a la posición ecléctica senequista en la que armoniza destino, naturaleza y Dios[151].

> En el flamenco no solo la piedra, la tierra, el aire, las plantas llegan a humanizarse o divinizarse, sino también los astros, y particularmente la luna sobre todo cuando está relacionada con el amor. Luna y amor se unen; tal es así que el amor, en el ser humano, tiene las mismas fases por las que pasa la luna. Cuando el amor está en fase de luna llena ilumina la mente de todo el que es capaz de expresar la *poiesis* flamenco–poética (Arrebola, 1994: 56).

En el mismo sentido, García Lorca señala el innegable panteísmo expresado en el cante jondo, y en el que se desvela, como no pocos flamencólogos han indicado, un profundo sentido espiritual con el que se acerca a la naturaleza y se aleja del dogma, del canon:

> Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica: «En mitá der 'má'/ había una piedra/ y se sentaba mi compañerita/ a contarle sus penas»; «Tan solamente a la Tierra/ le cuento lo que me pasa,/ porque en el mundo no encuentro/ persona e mi confianza»; «Todas las mañanas voy/ a preguntarle al romero/ si el mal de amor tiene cura, /porque yo me estoy muriendo». El andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado (García Lorca: 1977: 1017).

---

[151] «De la misma manera, llámale naturaleza, hado, fortuna; todos son nombres de un mismo Dios en uso de su poder de varias maneras» (Séneca, 1961: 358).

Si asociado a la *teoantropomorfización*, a la humanización de la divinidad, aparece el misticismo, respecto a la expresión del mundo natural humanizado, la *naturantropomorfización*, y posiblemente a la base de esta, despuntan grandes rasgos de superstición[152]. Respecto a esto, señalan Molina y Mairena que «las letras religiosas sedimentan una pluralidad asombrosa de elementos heterogéneos con frecuencia dispares. Tres son los que dominan, mostrándose casi siempre mezclados: cristianismo, panteísmo y superstición»[153] (Molina, Mairena, 1971: 115). Características a las que habría que añadir la del misticismo (y que se manifiesta en el flamenco, dado el panteísmo de este, tanto respecto a la divinidad, como a determinados objetos y elementos del mundo natural). Así, en el panteísmo jondo se pueden apreciar, tal y como señalan autores como García Chicón[154] o Ricardo Molina, vetas de primitivismo (cualidad que aparece rítmicamente en las distintas ramas filosóficas a través de las que discurre el jondismo) apreciables especialmente en este caso en la superstición (así como en las trazas de naturalismo). Apunta el flamencólogo y poeta pontonés en *Misterios del arte flamenco* a este respecto:

> Erich Fromm se refiere en su obra *Escape for freedom* a los vínculos primarios que unen a los grupos primitivos con la naturaleza (sol, luna, vientos, mar, etc.) por medio de sus religiones, que sirven para fortalecer los sentimientos de seguridad y negar por artificios imaginarios y mágicos que el hombre trasciende a la naturaleza (Molina, 1985: 104).

---

[152] «El interés científico por las supersticiones como creación del pueblo vino de la mano de los primeros folcloristas, que entendieron que estas creencias constituían "una base firme al conocimiento histórico, al psicológico y quizás al antropológico de una raza o de un pueblo" en palabras de Antonio Machado y Álvarez 'Demófilo'» (Rodríguez Becerra, 1993: 589).

[153] Afirma en el mismo sentido Agustín García: «Encontramos en las letras de inspiración religiosa reminiscencias de panteísmo, prácticas mágicas o de superstición» (García Chicón, 1987a: 122).

[154] «Generalmente en el *sustratum* de las letras de las *serranas* hay reminiscencias naturistas. El hecho de que el pastor, en su soledad, dialogue con las fuerzas naturales, con las plantas y los animales, va haciendo del contexto con todas ellas una vaga religiosidad que hace difícil decir dónde empieza la religión que profesa el conjunto de sus amigos y dónde termina la creencia en el poder oculto y extraño de las fuerzas naturales» (García Chicón, 1987a: 142).

Pero en el pasaje de Fromm[155] al que refiere Molina hay más contenido en este sentido que puede ser puesto en relación con el flamenco, pues, según el pensador francfortés, los vínculos primarios entre naturaleza y ser humano permiten a este «reconocerse a sí mismo y a los demás tan solo mediante su participación en el clan, en la comunidad social o religiosa» (Fromm, 2007: 52–53) —aunque con la contrapartida de que «impiden su desarrollo hacia una individualidad libre, capaz de crear y autodeterminarse» (*ibid., loc. cit.*)—, de modo que «tal identidad con la naturaleza, clan, religión, otorga seguridad al individuo; este pertenece, está arraigado en una totalidad estructurada dentro de la cual posee un lugar que nadie discute» (*ibid., loc. cit.*), por tanto, debido a estas afinidades identitarias, el ser humano «puede sufrir por el hambre o la represión de satisfacciones, pero no por el peor de todos los dolores: la soledad completa y la duda» (Fromm, 2007: 52–53). Para el filósofo alemán, un desarrollo armónico de la humanidad supondría un progreso equilibrado de individualidad y sociabilidad; cosa que interpreta que no ha sucedido en la historia de la humanidad. Sin embargo, el carácter individualista de lo jondo y, en mucho, del jondismo, por una parte, junto con la esencia sociabilizadora y ontológico—dialógica de manifestación ritual del flamenco, mantienen una situación de equilibrio cercana a la propuesta por Fromm. (Basta con fijarse en la cantidad de argumentos

[155] Dicen así los dos párrafos del fragmento de *El miedo a la libertad* a los que se refiere Ricardo Molina: «'Liberarse de' no es idéntico a libertad positiva, a 'liberarse para'. La emergencia del hombre de la naturaleza se realiza mediante un proceso que se extiende por largo tiempo; en gran parte permanece todavía atado al mundo del cual ha emergido; sigue integrando la naturaleza: el suelo sobre el que vive, el sol, la luna y las estrellas, los árboles y las flores, los animales y el grupo de personas con las cuales se halla ligado por lazos de sangre. Las religiones primitivas ofrecen un testimonio de los sentimientos de unidad absoluta del hombre con la naturaleza. La naturaleza animada e inanimada forma parte de su mundo humano, o, como también puede formularse, el hombre constituye un elemento integrante del mundo natural. Estos vínculos primarios impiden su completo desarrollo humano; cierran el paso al desenvolvimiento de su razón y de sus capacidades críticas; le permiten reconocerse a sí mismo y a los demás tan solo mediante su participación en el clan, en la comunidad social o religiosa, y no en virtud de su carácter de ser humano; en otras palabras, impiden su desarrollo hacia una individualidad libre, capaz de crear y autodeterminarse. Pero no es este el único aspecto, también hay otro. Tal identidad con la naturaleza, clan, religión, otorga seguridad al individuo; este pertenece, está arraigado en una totalidad estructurada dentro de la cual posee un lugar que nadie discute. Puede sufrir por el hambre o la represión de satisfacciones, pero no por el peor de todos los dolores: la soledad completa y la duda» (Fromm, 2007: 52–53).

con los que, desde las razones científica, poética o histórica, muchos estudiosos del arte jondo defienden tanto su esencialidad individualista, como la social, en una dialéctica que presenta como contradictorio lo que se produce en equilibrio y unidad).

§23. Matriología II. Dios Madre

Si la primera humanización divina se produce por la vía del Hijo, el segundo camino de *teoantropomorfización* es el de la Madre. En la concepción teológica flamenca, la matriología como fundamento aparece en coherencia con la autoidentificación de quien se dice (oye o ve) en el cante con (la pasión humana de) Jesucristo. Si en este se ve aquel a sí mismo, en la Madre que sufre por el padecimiento de este también reconoce a la propia [#358]. Como afirman los hermanos Caba Landa, «la representación efectiva del gran drama humano no se completa si no entra en acción un personaje principal: la mujer» (Caba Landa, 1988: 190); pero no la mujer ideal, sino la «mujer—madre elevada a Virgen por sublimación de su atormentada maternidad» (*ibid., loc. cit.*), de forma que, análogamente a como ocurre en el caso del Hijo, «el culto a la Virgen ingresa en el alma jonda por la vía del dolor, identificándola con la madre por antonomasia» (*ibid., loc. cit.*). Las aflicciones, la agonía, la congoja, la tribulación de la Madre del Dios encarnado por la pasión e injusticias experimentadas por su vástago, por la crueldad de su destino, se equiparan a las de las madres de muchos de los protagonistas temáticos, sean sí mismos u otro(s), de la lírica flamenca. Por ello se halla en lo jondo el acento también en este caso: si en lo íntimo, en lo más humano, do habitan el dolor y el sufrimiento, la pasión, la tentación, la violencia, el amor incondicional y sin medida de Cristo como hombre (que sufre) se reconoce lo jondo del individuo flamenco, paralelamente, en lo jondo de María, como Madre dolorosa, se reconoce lo jondo de la madre flamenca [#388]. Se puede así decir que el jondismo es matriología antes que mariología, o que es matriológico más que mariológico.

> No es la virginidad, sino la maternidad, la que atrae enérgicamente al *pathos* jondo. La virgen de Montserrat, la del Pilar, la de Covadonga o la de Guadalupe son, ante todo, vírgenes en el sentido fisiológico del vocablo; las vírgenes andaluzas son mujeres, y, sobre todo, madres. Y madres sacudidas, no solo por la zozobra constante y angustiosa que es el drama genérico de toda maternidad, sino madres amantes hasta la paranoia, heridas por el tremendo dolor del hijo bueno, rebelde, perseguido y crucificado (Caba Landa, 1988: 192).

Debido a esta equiparación de la madre propia con la de Dios, y con la maternidad como atributo axial común, tanto la madre terrenal como la Madre divina aparecen como paño de lágrimas o consuelo en las duquelas, como se puede oír en coplas como la *soleá* que reza: «Me meto por los rincones/ y a voces llamo a mi madre/ y como no me responde/ llamo a la Virgen del Carmen». La madre en el aspecto teológico del jondismo, se manifiesta como refugio y abrigo a la que acudir en las dificultades, sufrimientos y penas de la vida. De forma que si el hijo se identifica con el Hijo por el palo del dolor, se equipara la madre con la Madre por el palo del consuelo [#343, #352] (manque también sufra y padezca la madre en las coplas).

> El andaluz sufre pasión, y vuelve vencido y traicionado, a echarse en el regazo de la madre, sola y enlutada como la María del Viernes Santo. Porque la madre andaluza ha de ser viuda, en su sentido de sola. El padre —y esto lo han notado bien los hermanos Caba— apenas tiene participación en la copla. Y ha de ser así para identificarse con la Virgen María y poder recoger en su alma sola todo el dolor de Cristo, su hijo (Cansinos, 1985: 209)

Esta idea de la *mater consolationis* es interpretada por algunos autores como uno de los pilares fundamentales de la teodicea jondista, como es el caso de Arrebola cuando dice que, «tras una larga experiencia como cantaor e investigador de temas flamencos» (Arrebola, 1988: 44), su conclusión es que «la madre consoladora y el

Dios fatal impregnan toda la religiosidad que manifiestan los cantes gitano–andaluces» (*ibid., loc. cit.*)[156].

Esta versión de la *Magna Mater*, erigida junto con el fatalismo metafísico como fundamento de la religiosidad expresada en el arte jondo, según diferentes interpretaciones remite a raíces orientales y señala el carácter atávico del flamenco. Pues igual que en la comprensión antropológica, la matriología teológica jondista señala también a la tierra como *materidea* primitiva (en tanto que primigenia y en tanto que primordial) que sustenta el fervor, la devoción y el culto a la Madre trascendental análogamente a los que se tiene por la madre material, cuyo simbolismo, como señala Molina, apunta a las matrices de procedencia y de desenlace de cada individuo; esto es, a las puertas de la vida y de la muerte [#341].

> Ese sentimiento [matriológico] es el que en los albores de la religiosidad dio base al culto a la Gran Diosa o Gran Madre. (...) Con la Madre vincúlanse los dos misterios (y acontecimientos) supremos de la existencia que son el nacimiento y la muerte, que en última instancia se reducen a un hecho único: el nacimiento. La madre es Gea, la tierra, por quien todo subsiste y a la que todo vuelve, de forma que, de acuerdo con el simbolismo críptico de la alquimia medieval, toda muerte (todo disolverse en el seno de la tierra, como cantó Homero) significa un alumbramiento. El

---

[156] El doctor y padre dominico Urbano Alonso indica una primera influencia matriológica primitiva de culturas mediterráneas en la religiosidad ancestral meridional ibérica. Así, dice: «F. Presedo [(1980); 'Cultura y religión ibérica', en *Historia de España antigua*, vol. I, Protohistoria. Cátedra: Madrid. p. 280] ha resaltado este hecho singular: que los descubrimientos arqueológicos recientes muestran que el número de diosas descubiertas es comparativamente mucho más numeroso que el de dioses, lo cual parece demostrar el predominio del culto a las diosas femeninas sobre el de los dioses masculinos y, por tanto, que el culto a la diosa madre mediterránea fue primordial en la religiosidad del sur de la península ibérica, pudiendo concluir con este mismo autor que "aún hoy, después de tanta historia religiosa, tal vez la más densa de Europa, Andalucía sigue siendo un reducto cerrado de los cultos de signo matriarcal"» (Alonso del Campo, 1984: 3). Orígenes religiosos, que el arte flamenco devuelve al sur ibérico por la vía oriental calé: «Las raíces orientales del flamenco van a devolvernos de nuevo la dimensión materna de lo religioso andaluz. Los gitanos traen consigo la creencia en la Gran Madre. Por su parte, lo morisco va a seguir proporcionando su concepción fatalista de la existencia que tan hondamente marca el contenido y expresión rítmica del flamenco. Una vez más, la madre consoladora y el dios fatal se expresan en el cante flamenco» (Alonso del Campo, 1984: 8).

sepulcro es condición de toda metamorfosis o transformación: es tumba y cuna (Molina, 1985: 184–185).

Consecuentemente, Dios como Dios Madre, de la misma manera, y aún más incluso por la referencia telúrica, que Dios Padre, también se identifica de forma panteísta con la naturaleza: *Devs Mater sive Natvra*. Un claro ejemplo es la llamada *Salve del Sacromonte*, habitualmente por *tangos*, y que dice: «Dios te salve,/ gitana María,/ candela encendía/ de mayo y de abril./ Dios te salve,/ divino lucero,/ rosal tempranero/ de mayo y de abril». La identificación con elementos y seres naturales —flores, pájaros, astros, (la *materidea* de tierra)— aparece pues también en el caso de la madre divina. En este sentido, Ortiz–Osés[157] relaciona la comprensión matriarcal de influjo pre–indoeuropeo y mediterráneo de la madre vinculada a la materia y a los símbolos de los elementos de la naturaleza, con posiciones panteístas. Rasgos que, en el caso del jondismo y del arte en el que se expresa, se aproximan a la religiosidad y concepciones teológicas en él manifestadas (y en las que se intuyen la profundidad —histórica, ancestral— que pueden alcanzar las raíces que alimentan el flamenco y provocaron su germinación, florecimiento y desarrollo).

La matriología flamenca conlleva además una rasgo diferenciador que pasa no pocas veces inadvertido: si la madre se equipara con la Madre por el palo del consuelo, la Madre se equipara a la naturaleza por el palo de la belleza. Como en el caso de la niña del *fandango* alosnero que es tan guapa que se parece a una estrella, pero tanto que puede incluso asemejarse a la Virgen de la Bella [#335], o en el de la Madre de la *saeta* de Fosforito quien le dice en su cante que es más hermosa que la nieve en el barranco, que la rosa en el rosal, que el lirio blanco en el

[157] Escribe Ortiz–Osés; «Ya Aristóteles cita a ciertos Presocráticos como los autores de una cosmovisión en la que la Mater–Materia (y no el Padre–Logos) aparece como Principio bajo la simbólica de la tierra y el agua (o incluso el aire y el fuego). A esta visión catafísica del mundo pertenecen, de un modo u otro, autores como Tales o, Heráclito frente a Parménides, así como oblicuamente ciertos panteístas como G. Bruno, o bien F. Nietzsche y E. Bloch. Esta catafísica remite al trasfondo o sustrato mediterráneo pre–indoeuropeo, con su religión matriarcal y sus cultos a la Magna Mater, encontrando un eco tardío en el Fausto de Goethe y su mefistofélico descenso al *infierno* (hades catactónico), do habitan las Madres del Ser (*Nietzsche*) o el Reino de las Madres (*Reich der Mütter*)» (Ortiz–Osés, 1989: 27–28).

campo [#327], y que, como canta Mairena en otra copla, es más pura y bella que los rayos del sol [#330]. En la exaltación a la belleza, naturaleza y Madre se muestran como *materideales* de lo bello[158] (y también de lo bueno [#360]). En último término, parece lógico que las paradigmáticas pasión e hipérbole de la razón poética jonda confluyan en tomar como el *materideal* de lo bello aquello que considera lo más grande (o que en su expresión manifiesta como lo más grande), es decir, madre (madre y Madre) y naturaleza [#326, #362].

§24. El reniego flamenco

Junto a (además de en, entre, a la base y a consecuencia de) la *teoantropomorfización* que deviene en misticismo, e igualmente a la *naturantropomorfización* que desemboca en panteísmo, aparecen en la teodicea jondista rasgos religiosos paganos[159] y ancestrales, la superstición y la blasfemia. Teniendo en cuenta que la línea de referencia de la religiosidad flamenca es cristiana, muchos elementos axiales de la teodicea jondista como el misticismo, el panteísmo, la superstición, el paganismo, la blasfemia, son consideradas (y rechazadas) por los dogmas religiosos cristianos, especialmente católicos, como blasfemas. Aunque, con precisión, en el caso del flamenco no son blasfemia sino reniego —en el sentido de Benveniste: «Consideramos aquí el reniego como la expresión blasfémica por excelencia, enteramente distinta de la blasfemia [blasphème] como aserto difamante con respecto a la religión o la divinidad» (Benveniste, 1999: 256)—.

Por un lado, respecto al tema de la superstición, García Chicón afirma que es un hecho en Andalucía a lo largo de su historia «la existencia del fenómeno de la superstición» (García Chicón, 1987a:

[158] Cfr. Infra. §30.

[159] «[La religiosidad popular andaluza mantiene] indiscutibles raíces, rasgos y elementos de religiones no cristianas que acentúan las características de una religiosidad vital y poco racionalizada, de fuerte acento emotivo, tendente a cristalizar en formas culturales y religiosas mágicas y en comportamientos supersticiosos» (Alonso del Campo, 1985: 2).

130); y es por ello que «la inmensa mayoría de la coplas revela una vaga religiosidad cristiana frecuentemente contaminada de superstición» (*ibid., loc. cit.*). Aunque es innegable la influencia de las diferentes formas de reniego en la lectura y expresión del cristianismo reproducida en el flamenco, sin embargo, en esa superstición, relacionada por este autor en origen con el naturalismo, al que a su vez considera paso previo al panteísmo, y cuya presencia en la comprensión teológica flamenca resulta patente, no se aprecian atisbos de vaguedad de la religiosidad cristiana, sino más bien respecto a los cánones y las leyes religiosas, a las que confronta con la vivencia e interpretación particulares de la religión[160], es decir, con la religiosidad [#374], en la que son posibles y complementarios rasgos como la superstición, el panteísmo, el misticismo o el reniego, interdictos en la normatividad (y por ello es reniego y no blasfemia).

> Conviene precisar, una vez más, que la religiosidad popular andaluza no se sitúa solo a nivel de una religiosidad natural; mantiene, es cierto, rasgos y elementos muy arraigados de religiones no cristianas, acentuándose en ella las características de una religiosidad vitalista y poco racionalizada, de fuerte contenido emotivo vivencial y con tendencia, como en toda religión primaria, a formas mágicas y supersticiosas. El contenido esencial de la religiosidad del pueblo andaluz procede, en su forma actual, fundamentalmente, de una raíz cristiana. Aunque esta religiosidad, a nivel incluso de vivencia actual, haya multiplicado sus formas de mediación, los mediadores esenciales proceden del cristianismo: Cristo y María, no como simples sustitutos de los dioses y diosas de las religiones precristianas, sino con todo lo específico que proviene del cristianismo. Esta influencia cristiana pondrá el acento más en lo personal y comunitario de la existencia humana (Alonso del Campo, 1985: 7) [#378].

La superstición es así interpretada como reminiscencia de tradiciones paganas y mitológicas primitivas. Pero también la

[160] «La religiosidad de este [del andaluz] es cosa jonda y nada protocolar, porque, a la postre, lo que en él tiene valor de pasión religiosa es una vivencia de lo ancestral cristiano. Se desenvuelve así con un calor afectivo que compensa los peligros —¡estos son los graves!— de una tesitura teológica que mal se compadece, al fin y al cabo, con la mentalidad del pueblo» (González Climent, 1964: 311).

cuestión de la multiplicidad de advocaciones cristianas de vírgenes y cristos, a las que cada grupo (comunidad, pueblo, raza, clase, gremio, etc.) destaca, venera, canta, toca o baila, es tomada también como posible influencia de sustrato pagano. En el arte jondo, al igual que en la religiosidad folclórica andaluza, se expresa ese sentimiento de devoción y admiración hacia una imagen particular y concreta de la Madre o de su Hijo, en clara diferenciación con las demás imágenes y advocaciones de la misma divinidad. Peculiaridad interpretada por algunos autores como herencia primitiva de politeísmo (quizás grecorromano, como señala García Chicón, quizás anterior, quizás ambas). Pero sobre todo resulta relevante destacar en este punto la naturaleza mística que conlleva esta multiplicidad de advocaciones:

> A Ángel Caffarena le preguntaba si él creía que la *saeta* era la expresión viva y ancestral del misticismo andaluz: Me respondió: "La *saeta* es algo sumamente interesante. Hablo de la *saeta* llana o de pasión. La verdadera *saeta* que hoy se esconde en el malagueño pueblo de Alora o en las rejas de las ventanas de las monjitas de Utrera. El andaluz tiene (es una realidad que hay que aceptar) un inmenso sustrato pagano, en este orden de cosas yo diría que la *saeta* es, efectivamente, la expresión del misticismo andaluz con su carga de paganismo a cuestas. El andaluz canta a la Macarena, a la Virgen del Carmen, al Cristo del Gran Poder, etc..., pero a estas imágenes, exclusivamente a ellas, haciendo abstracción del concepto auténtico de lo cristiano. En este sentido sí, la *saeta* puede considerarse como una expresión ancestral del misticismo andaluz, por cuanto adora o canta a una sola imagen. Es, creo, resto del culto greco—romano. Las diferentes divinidades protectoras del vino, de la agricultura, de la abundancia... Baco, Ceres, Eros, Diana, etc..." (García Chicón, 1987a: 133).

Se manifiesta en el mismo sentido Urbano Alonso, quien además de hacer hincapié en este rasgo, recalca también la contigüidad de las advocaciones marianas respecto a lo humano y a la naturaleza, es decir, en cada advocación se revelan también la *teoantropomorfización* y el panteísmo [#318, #325]. Escribe:

> Los santos son como pequeños seres tutelares, representativos de cada localidad, barrio o profesión. En la tradición mariana de Andalucía —muy generalizada también en el resto de España— hay una tendencia a la cosificación del símbolo. En la proclamación de las diferentes advocaciones de María, no se alude a advocaciones distintas, sino a personas distintas. Se las trata como a seres vivientes: se les regalan joyas, se les hacen donaciones. Cada pueblo y, en ocasiones, cada barrio, tiene *su* Virgen, que es la mejor. La Iglesia es el templo, no la comunidad. La jerarquía es, generalmente, mal considerada por la acepción de personas que el pueblo advierte en ella («La pobreza —canta la copla— tiene carita de hereje»). Lo natural mariano es lo que prevalece en los contenidos religiosos flamencos. El número de letras dedicadas a María es superior a las dedicadas a Jesús. Los títulos y advocaciones marianas son muy numerosas en las que destacan su referencia a la divinidad —su maternidad divina— con una gran proximidad y cercanía a lo humano y una marcada vinculación a la naturaleza. Lo materno, en su doble vertiente de diosa madre y de madre tierra, subyace en la mariología del cante flamenco. A Jesús se le canta como Padre que «chorrea sangre». La pasión y la muerte sigue siendo tema cristológico predominante (Alonso del Campo, 1984: 9).

Esta distintiva pluralidad de representaciones divinas individuales diferentes a las que se veneran y defienden incluso frente a otras representaciones (además similares) de lo mismo, refuerza la tendencia *teoantropomorfizadora* y mística del flamenco, al adorar (cantar, alabar) a la divinidad en su concreción y justo por ello. De forma que, desde este punto de vista, y teniendo en cuenta el carácter *individualizador* de esta peculiaridad apreciable en el arte jondo, se puede decir que, más allá de las reminiscencias paganas y ancestrales de las que pudiera proceder, cada una de las múltiples advocaciones funciona a modo de *principivm individvationis* teológico —folclórico, logrando conferir mayores credibilidad y énfasis a la concepción antropomórfica divina y, con ella, también a la proximidad y posibilidad de trato directo con Dios Madre, Dios Hijo o Dios Padre, es decir, al misticismo (por la vía de la humanización).

El trato familiar con la divinidad en la expresión del arte jondo desemboca, en numerosas coplas del cante, en diferentes formas de

reniego, elemento característico de la religiosidad flamenca y de la teodicea jondista. Afirma Benveniste que, en general, «el reniego pertenece por cierto al lenguaje» (Benveniste, 1999: 256), puesto que se basa en decir lo que no debiera ser dicho, es decir, es un ajamiento o agravio lingüístico: «La blasfemia es, de punta a rabo, un proceso de palabra; consiste, en cierto modo, en reemplazar el nombre de Dios por su ultraje» (*ibid., loc. cit.*). Igualmente, el reniego en el flamenco pertenece a la esfera del decir, de la oralidad, pues «como dice Leonardo Sciascia, son más proclives a la blasfemia quienes, como los niños, tienen más palabras que cosas» (Martínez de Albéniz, 2005: 28). Y es evidente que, históricamente, las gentes que se dicen en el cante han tenido más palabras que cosas. De hecho, incluso cuando la blasfemia se convierte en eufemia de algo que está todavía más prohibido que el nombre mismo de Dios, recurso recurrente en el arte jondo, el reniego pertenece a la esfera del *dictvm*. Afirma Enrique Morente que «lo religioso en el cante no es sino un pretexto para decir muchas cosas que no se podrían decir de otra forma»[161] (Carrillo Alonso, 1978: 236), señalando así la dicotomía entre lo que se quiere decir y lo que se puede decir, y con ella, el carácter lingüístico del reniego. El reniego, es decir, lo que está prohibido, muestra también así la tendencia continua a colocarse frente a la norma y la prohibición. Cansinos Assens lo explica así:

> Porque no se olvide que esa copla, al parecer tan espontánea, surge de un fondo atávico indeciblemente profundo, y declara sentimientos que han tenido que adaptarse a nuevas formas de expresión. La última de estas adaptaciones ha sido la adaptación católica, favorecida, en verdad, por el arrastre de caudal pagano y semita que la nueva religión aportaba y por la importancia que daba al amor, haciendo del destino del hombre un drama pasional. La copla andaluza, desentendiéndose de las sutilezas teológicas, se apoderó de lo fundamental del tema y de las alegorías artísticas en que se expresaba y llegó a ser, en ocasiones, una rapsodia popular de los versículos sacerdotales. De acuerdo con ellos en sus líneas aparentes, supo, sin embargo, dar forma a sus propios

[161] Lo que muestra que lo trascendente en la teodicea jondista es en muchas ocasiones más un medio que un fin. Cfr. Infra. p. 205.

> sentimientos, a su íntima rebeldía, humanizando el drama divino y alterando el sentido de sus personajes. El hombre y la mujer suplantaron al Hijo y a la Madre divinos, y el drama de la gracia quedó reducido al drama del amor. La santidad fue concebida como sublimidad de la pasión activa por el viacrucis del vivir, del pecado y la culpa, y se creó una nueva versión del Cristo al modo griego, y se lloró la belleza contrita y desnuda de la Magdalena, prendiéndole su leyenda infamante como el nimbo más magnífico, mientras un fatalismo oriental proclamaba la absoluta predestinación de todo. Tal fue la relación de la copla con el credo imperante, y gracias a la irresponsabilidad del amor pudo expresar libremente en su forma pasional sentimientos e ideas de otro modo expuestos a la represión. La copla fue el suspiro de alivio del alma andaluza, y una religión, ardiente y sensual ella también, le prestó el salvoconducto necesario y formas precisas para su canonización (Cansinos, 1985: 74–75).

En la teodicea flamenca, como en la mayoría de ramas por las que atraviesa el jondismo, la rebeldía ante la norma también hace acto de presencia[162], —así como la dialéctica que no aspira a síntesis, sino que transita sendos términos con naturalidad [#373]—, y que se manifiestan asimismo en el reniego —«el Dios fatalista que induce a la sumisión provocará también la rebeldía, el reto y la blasfemia» (Alonso del Campo, 1984: 4)—, y por ello «la blasfemia, aunque de modo larvado, hace su aparición como expresión de la ambivalencia que anida en el alma andaluza» (Alonso del Campo, 1984: 9). En la negativa a acatar el precepto, en este caso teológico, dice Benveniste que estriba, en las lenguas occidentales, el léxico del reniego, pues este «tiene su origen y su unidad en una característica singular: procede de la necesidad de violar la interdicción bíblica de pronunciar el nombre de Dios» (Benveniste, 1999: 256). Necesidad que se basa en la ambivalencia provocada por lo sacro, y que la religión canónica ha resuelto afirmando el bien–decir y negando el mal–decir. El reniego, por tanto, al aparecer como término imprescindible de la dicotomía de

---

[162] «Habrá coplas que serán como bombas; pero que se perderán inofensivas, al modo de bengalas, en el cielo de su desolación. Como en otros casos, también, aquí la protesta se acogerá al templo, y habrá coplas, entre profanas y religiosas, como la *saeta*, que llevará su carga explosiva a chamuscar los palios de las Dolorosas» (Cansinos, 1985: 219).

lo sacro, lo dota de sentido posibilitando la tan característica en el jondismo tensión de contrarios:

> La interdicción del nombre de Dios refrena uno de los deseos más intensos del hombre: el de profanar lo sagrado. Por sí mismo, lo sagrado inspira conductas ambivalentes, como se sabe. La tradición religiosa no ha querido quedarse más que con lo sagrado divino y ha excluido lo sagrado maldito. La blasfemia, a su manera, quiere restablecer esta totalidad profanando el nombre mismo de Dios. Se blasfema el nombre de Dios, pues todo lo que se posee de Dios es su nombre. Solo por ahí se puede alcanzarlo, para conmoverlo o para herirlo: pronunciando su nombre (Benveniste, 1999: 257).

Desde este punto de vista se podría incluso afirmar que el reniego no solo ha sido y es posible en el flamenco sino también inevitable, pues la actitud y la tendencia ecléctica e integradora, totalizadora y armonizadora (sin temor a la paradoja[163]), se revela a lo largo y ancho del jondismo recurrentemente. Versión flamenca del heraclitiano *παλίντροπος ἁρμονίη* —la armonía del doble camino o de los opuestos como fundamento filosófico, artístico y sociocultural del arte jondo, de manera que «al diverger, se converge consigo mismo: armonía propia del tender en direcciones opuestas, como la del arco y de la lira» [DK. 22 B51][164] (Diels, 1912: 87)—, en la que intenta sostener(se) (en) un armonioso equilibrio de contrarios, manteniéndolos en unidad de posibilidad. He aquí el caso de la ya histórica discusión entre *palo festero/ palo serio* —evolución del debate entre *cante chico/ cante grande*—, idéntico a otras tantas disputas dicotómicas respecto al flamenco como *determinismo/ libertad*, o *resignación/ rebeldía*. De la misma forma a como el reniego completa la unidad de lo sagrado incorporando el *mal–decir*

---

[163] «Cante jondo, de la caverna, cante de disimulo y de sorna, jondo, es decir, de intenciones profundas. Es típico de este cante que diga una cosa y quiera decir otra: todo lo de la caverna es irónico, de una ironía que va hasta el sarcasmo, pues la misma resonancia de la hondura lo es» (Cansinos, 1985: 186).

[164] «Καὶ ὅτι τοῦτο οὐκ ἴσασι πάντες οὐδὲ ὁμολογοῦσιν, ἐπιμέμφεται ὧδέ τως. οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει. παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης» (Hippolytus, Refut., IX, 9, 2; ed. Marcovich, 1986: 344).

al *bien–decir*, igualmente la guasa[165] y el humor [#321, #364], esto es, la fiesta en su vertiente jovial, desmesurada, dionisíaca[166], no solo no queda al margen del rito —que es igualmente sagrada o ritual (según Bajtin[167], este es un rasgo distintivo de los pueblos primitivos que puede perpetuarse en el tiempo), siendo la burla y el reniego dos de sus principales elementos—, sino que solo en la unidad de ambos elementos se puede alcanzar auténtica y completa ritualidad.

> En el folclore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono), la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (risa ritual); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes, sus sosias paródicos. Hace muy poco que los especialistas del folclore comienzan a interesarse en los ritos y mitos cómicos. Pero en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, oficiales. Este rasgo persiste a veces en algunos ritos de épocas posteriores (Bajtin, 2003: 11–12).

---

165 «Los cantes gaditanos, los de la extrema Andalucía Baja, son así, algo grandemente pequeño o pequeñamente grande. Cádiz no ha podido, por temperamento y condición, por 'genius loci', brindar un arte profundo, serio, trascendente: "Si algún cante serio asomaba por las salinas, lo mirabais cara a cara un ratillo; comenzaban a humedecerse vuestros ojos alegres cuando, haciendo una cabriola, os tirasteis atrás el castoreño de catite y, volviéndole la espalda, lo metisteis por alegre son de tangay". Los tangos y tanguillos responden al espíritu gaditano. O por mejor decir, a uno de los aspectos concretos de la Tacita de Plata, probablemente el más popular y celebrado: el donaire, la guasa» (González Climent, 1964: 184).

166 «El alma andaluza está llena de miedo ante la alegría, y ante el amor, y ante la belleza y ante la juventud; está temblando en medio de la fiesta, y todos sus gestos aturdidos y locos tienen algo de exorcismo y conjuro, y también de reto. Crótalos resonantes y altos tacones repiqueteando en la danza quieren ahuyentar los espantos, y la copla bravía lucha con la trágica como un sibila con otra, oponiéndole en último término una invencible voluntad de alegría» (Cansinos, 1985: 90).

167 Mijail Bajtin en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francoise Rabelais* se centra en los festejos de carnaval como modelo de fiesta popular cómica, asimilables a esos palos, actuaciones y comportamientos, arquetípicos de la juerga, donde la guasa juega un papel importante y principal, e históricamente denostados por flamencólogos, críticos, cabales o literatos, que se adecuan a la definición de «formas rituales y de espectáculo organizadas a la manera cómica y consagradas por la tradición» (Bajtin, 2003: 11). Pues, como señala Cansinos, la copla que acompaña a la danza flamenca es «toda burla y desafío para las cosas más serias, para aquellas que hacen temblar y palidecer en la sombra a los hijos del sur» (Cansinos, 1985: 91–92).

Este sentido totalizador (y primitivo) está más cercano al reniego flamenco que a la blasfemia como «aserto difamante con respecto a la religión o la divinidad» (Benveniste, 1999: 256) [#379], a pesar del aire «descreído y a veces francamente blasfemo» (Cansinos, 1985: 53) de letras, bailes, intérpretes, etc., ya que «sus blasfemias y negaciones provienen siempre de una desesperación sagrada» (*ibid., loc. cit.*). Es decir, se trata de un reniego que no pone en entredicho la fe religiosa, sino que tiene raíz en lo profundo de lo íntimo [#305], y a través del que se desvelan —bien como metáfora eufemística de lo que no puede ser dicho, bien como hipérbole que refleja exageración, extremosidad—, emociones y reflexiones desatadas por las fuerzas del amor, la muerte, el destino o la cotidianeidad. Desde este punto de vista, en tanto que es posible interpretar en el cante una correlación de «identidad con el canto religioso» (García Gómez, 2005: 69) a través de la «experiencia de lo jondo como un viaje al interior de la persona, conseguido mediante la música que favorece el éxtasis espiritual», es decir, en el «cantar para dentro que será propio del cante jondo» (*ibid., loc. cit.*), y teniendo en cuenta la condición lingüística del reniego en virtud de la cual este podría ser descrito como palabra que, aunque con significación propia, puede ser caracterizada más como expresiva que como significativa, es posible definir el reniego jondo como forma significativa de valor expresivo del jipío. En este caso no es palabra que descansa al grito, lo acompaña o sobre el que se muestra, sino una variación de este. Por eso, como señala Enrique Morente, con él es posible decir lo que de otra forma no puede ser dicho (bien porque no haya palabras para ello o porque aquellas con las que podría decirse están prohibidas).

> La blasfemia se manifiesta como exclamación, tiene la sintaxis de las interjecciones, de las cuales constituye la variedad más típica; no utiliza sino formas significantes, a diferencia de las interjecciones—onomatopeyas, que son gritos (¡oh! ¡ay! ¡eh!), y se manifiesta en circunstancias específicas. Hay que devolver su fuerza plena al término exclamación cuando se estudia el fenómeno lingüístico de la blasfemia. El *Dictionaire général* define así la exclamación: «grito, palabras bruscas que se dejan escapar para

> expresar un sentimiento vivo y súbito». El reniego es en efecto una palabra que se deja escapar bajo la presión de un sentimiento brusco y violento, impaciencia, furor, percance. Pero esta palabra no es comunicativa, solo es expresiva, por mucho que tenga un sentido. La fórmula pronunciada en blasfemia no se refiere a ninguna situación objetiva en particular; el mismo reniego es proferido en circunstancias bien diferentes. No expresa más que la intensidad de una reacción a esas circunstancias. Tampoco se refiere a aquel con quien se habla, ni a una tercera persona. No transmite ningún mensaje, no abre diálogo, no suscita respuesta; ni siquiera es necesaria la respuesta de un interlocutor. Tampoco describe a quien lo emite. Éste más se traiciona que se revela. Se le ha escapado el reniego, fue una descarga emotiva. Con todo, esta descarga se realiza en fórmulas fijas, inteligibles y descriptibles (Benveniste, 1999: 258).

Todas estas características singulares hacen de la flamenca una «teología que no ha cedido su intuición directa de las cosas ni, menos que menos, el limo activo de lo humano. Es, pues, teología vital, tensional» (González Climent, 1964: 316); es decir, la forma particular en la que es entendida y experimentada la religión, de alfa y omega cristianos, y los rasgos específicos de múltiples procedencias, como la antropomorfización divina, el panteísmo, el misticismo, o el reniego, llevan a concluir que, efectivamente, en el arte jondo hay mucho más de religiosidad que de religión, a pesar de que la primera no pueda ser entendida sin la segunda, además de altas dosis de espiritualidad, en gran medida, tan (o más) *inscendente* como (o que) trascendente. Porque, de nuevo, el punto de referencia y eje es el ser humano individual en su interioridad. Así, el flamenco, como (y quizás en forma de) antropología de la religión, no se centra tanto en la religión en abstracto, sino en esta comprendida como «fenómeno específicamente humano» (Rodríguez Becerra, 2000: 13), que, así entendida, tan solo puede ser aprehendida a través de lo que la gente «dice o hace de ella, es decir, a través de las creencias, de los ritos y de los símbolos» (Castilla Vázquez, 2004: 396), o lo que es lo mismo, «recurriendo a expresiones humanas que pongan de manifiesto esa estrecha relación del hombre con lo divino, con lo sagrado, relación que se materializa en la religiosidad» (*ibid., loc. cit.*).

CAPÍTULO VI

ÉTICA Y POLÍTICA A COMPÁS

«Yo pegué un tiro al aire,
cayó en la arena;
confianza en el Hombre
nunca la tengas».

(Alegrías)

§25. Ética y política y flamenco

De la nutrida retahíla de cuestiones e implicaciones de la filosofía que pueden ser halladas en el flamenco al respecto de este como objeto de aquel, y aún más de aquel como sujeto de este, es la de la ética y la política, entendidas aquí ambas como una sola, una de las ramas en la que es más evidentes, y que, además, más debate y controversia han suscitado a lo largo de la historia, la presencia filosófica. Especialmente en el aspecto político, con las disputas acerca del carácter (o no) rebelde del flamenco o de su posicionamiento ideológico. Tomando la definición de la voz 'Ética' del *Oxford dictionary* según la cual es esta la «disciplina filosófica que estudia el bien y el mal y sus relaciones con la moral y el comportamiento humano (...); [y el] conjunto de costumbres y normas que dirigen o valoran el comportamiento humano en una comunidad»[168], no hay duda de la presencia de ética en el flamenco, en tanto que en él se identifican claramente tanto una enorme cantidad de ideas y preceptos morales de diversa índole, como un posicionamiento nítido acerca de la naturaleza humana respecto a su forma de actuar, y por tanto también acerca de la sociedad. Afirman Zambrano y Ortega y Gasset que la filosofía, según es tomada popularmente en España, está relacionada con las desventuras y adversidades de la existencia de cada cual, y con la forma de actuar ante estas ineludibles vicisitudes:

> Para el pueblo español, filosofía es algo que tiene mucho que ver con los reveses y tropiezos de la vida; en un mundo feliz no sería menester ser filósofo. No es, pues, la filosofía un afán de saber, sino un saber resistir los azarosos vaivenes de la vida; es una forma serena, sabia, de acción. Es una conducta (Zambrano, Ortega, 1984: 51).

De forma análoga, la ética jondista está igualmente relacionada con las fatigas y las duquelas que cada cual vive, por lo que puede ser

[168] 'Ética' (2018); en el *Oxford dictionary*. Recuperado de https://es.oxforddictionaries.com/definition/etica.

definida, al igual que el individualismo antropológico jondo, como pasional, o, al modo de Martínez Hernández (pero con la misma significación), patética, y centrada más en la acción concreta que en la universalidad abstracta —o como dice el *mirabrás*: «Que no hay más ley, que son las obras»—. Pudiendo por tanto ser considerada también en este aspecto como paradigma y muestra del arquetipo filosófico popular español del fragmento zambraniano–orteguiano:

> De un modo convencional, suele definirse al flamenco como un música, al igual que otras, patética, porque su queja emociona y estremece a quien la escucha. Sin embargo, la palabra 'patética' es tomada aquí en su sentido etimológico, que procede de *pathos* (pasión), y no es entendida solo en su acepción estética, sino de un modo más radical: en el sentido de que en el cante jondo, como antes hemos apuntado, hay un modo de conocimiento y una ética derivados de la pasión. Patética significa aquí ética del padecer. Por ser expresión de una experiencia trágica de la vida, el cante jondo no habla de verdades racionales, sino de verdades pasionales, de la unidad entre sufrir y comprender, de la hermandad entre pasión y conocimiento, aunque en este caso se trate de otro tipo de saber y de conocimiento (Martínez Hernández, 2007: 151–152).

Por otro lado, la tendencia constante a la contradicción distintiva del jondismo —el carácter dialéctico sin necesidad de solución sintética— es también manifiesto en este caso: la consideración de la maldad por naturaleza, al menos como tendencia, del ser humano en sus obras o la que se ha llamado aquí noluntad política —que a su vez entroncan con el individualismo temático pasional propio del jondismo—, confronta con la condición ontológica dialógica y ritual, es decir, comunitaria, y con la tendencia continua hacia la rebeldía ante la norma, respectivamente, sin que unas anulen a otras. La gnómica como forma de expresión de las reflexiones éticas y las ideas morales, la consideración de la naturaleza del ser humano en base a sus acciones, la actitud rebelde y la forma de entender el posicionamiento ideológico son cuatro de las cuestiones éticas y políticas fundamentales del flamenco.

§26. Gnómica jonda: ética proverbial

Respecto a las relaciones con la moral, en la ética jondista destaca el uso de la paremia como método para el discurso y la reflexión, y sobre todo para la expresión de los consejos y recomendaciones morales de tradición oral que, con mucha frecuencia, en lo que supone a su vez un rasgo identificable del arte flamenco, recogen las letras del cante. De modo que gran parte de la poesía jonda se convierte en gnómica a través de la que el jondismo y la tradición muestran sus ideas. Así, resaltan Molina y Mairena que el cantaor, al que califican de «filósofo sin saberlo», es «muy dado», esto es, tiende, con las letras de los tercios y coplas de sus cantes, «a sentenciar aforísticamente» (Molina, Mairena; 1971: 111) [#428].

Pero para avanzar en la hipótesis de la gnómica jonda es necesario y pertinente preguntarse primero por la posibilidad de considerar la paremia como forma o método de la filosofía, de la ética en este caso. En los albores del siglo XVI, el humanista Erasmo de Róterdam, en sus *Prolegómena* [o *Teoría del adagio*[169]], afirma que «el conocimiento de los proverbios contribuye de modo muy particular, entre muchas otras, a cuatro cosas: a la filosofía, a la capacidad de persuasión, a la belleza y a la gracia del habla, y a la comprensión de los mejores autores» (Róterdam, 2000: 76). En este sentido, señala el neerlandés: «Que a nadie resulte chocante que yo diga que los proverbios pertenecen a la ciencia de la filosofía» (*ibid., loc. cit.*). El pensador roterdamés, para definir los adagios como forma de filosofía ancestral y popular, apela, primero a través del filósofo cirenaico Sinesio, a Aristóteles, quien define en la *Retórica* las máximas como aseveraciones sobre cuestiones universales relativas a la acción[170], —

[169] Definidos por el DRAE como «sentencia breve y, la mayoría de las veces, moral», (Real Academia Española, 2015).
[170] Afirma el estagirita: «Una máxima es una aseveración; pero no, ciertamente, de cosas particulares, como, por ejemplo, de qué naturaleza es Ificrates, sino en sentido universal; y tampoco de todas las cosas, como, por ejemplo, que la recta es contraria a la curva, sino de aquellas precisamente que se refieren a acciones y son susceptibles de elección o rechazo en orden a la acción» (Aristóteles, Retórica, 2, 21, 1394a 20).

a pesar de que en nota a pie de página de la traducción de Quintín Racionero de la *Retórica* aristotélica, este esgrima que la visión en virtud de la cual en dicha obra se hace una división entre «las *gnomai* propias, *sine ratione* (a las que juzga solo como sentencias generales de orden moral y popular) y las *gnomai cvm ratione* (únicas que toma por auténticos entimemas)»[171] es postaristotélica, mientras que «Aristóteles afirma, en cambio, que todas las máximas son entimemas»[172]—. Así, escribe Erasmo de Róterdam:

> Opina Aristóteles, según Sinesio, que los adagios no eran sino reliquias de aquella ancestral filosofía que se extinguió a causa de las graves calamidades de los humanos avatares y que se habrían salvado en parte por su brevedad y concisión, en parte por su buen humor y por su ingeniosidad; por tanto hay que examinarlos no con apatía ni con negligencia, sino de cerca y con profundidad. Porque en ellos subsisten ciertas chispas de una añeja sabiduría, que fue mucho más perspicaz en la búsqueda de la verdad de lo que lo fueron los filósofos posteriores (...) En estos dichos tan breves nos llegan a través de su envoltorio aquellos mismos mensajes que los príncipes de la filosofía transmitieron a través de tantos volúmenes (*ibid., loc. cit.*).

Y añade Erasmo, recurriendo después al retórico hispanorromano Quintiliano, apuntalando su teoría del adagio como forma democratizadora y accesible del filosofar:

> [Quintiliano] clasifica a los proverbios dentro del género de aquellos argumentos que los griegos denominan *kriseis* [*κρίσεις*, argumentos de autoridad] (...): "Desde luego", dice, "cuando se trate de persuadir al pueblo no se desaprovecharán los testimonios que el vulgo expresa y acepta. Porque en cierto modo tienen incluso más fuerza, ya que no responden a casos concretos sino que simplemente han sido dichos y hechos para mentes libres de odio o de parcialidad que los consideraban muy honrados y veraces"[173]. Y

[171] Aristóteles (1994); *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero, Gredos: Madrid, p.: 409.
[172] Ibid., loc. cit.
[173] «Ne haec qvidem vvlgo dicta et recepta persvasione popvlari sine vsv fverint. Testimonia svnt enim qvodam modo, vel potentiora etiam qvod non cavsis accommodata svnt, sed liberis odio et gratia mentibvs ideo tantvm dicta factaqve qvia avt honestissima avt verissima videbantvr» (Quint, Inst., V, 11, 37).

> un poco más adelante: "Además, estas cosas que el vulgo acepta, por el hecho mismo de ser de autor incierto, son en cierto modo de dominio común. De este tipo son: 'Donde están tus amigos está tu tesoro' y 'la conciencia es mil testigos', y en Cicerón: 'Los iguales se juntan fácilmente con los iguales' (tal como aparece en el viejo proverbio). Estos dichos desde luego no habrían durado para siempre si no hubiesen parecido verdaderos a todo el mundo"[174] (Róterdam, 2000: 78–79).

En la misma línea se expresa el sevillano Juan de Mal Lara, como no podía ser de otra forma dada su condición de erasmista, en su obra en torno a los refranes llamada *Philosophía vulgar*, donde divide la filosofía en filosofía culta o académica y filosofía popular o vulgar, a la cual califica también de ancestral. En ella dice: «No hay parte en la vida humana (…) en que el hombre no halle refrán para aprovecharse cuando quisiere y lo hubiere menester, o en letra o en aplicación» (De Mal Lara, 2013: 279); y añade: «Antes de que hubiese filósofos en Grecia, tenía España fundada la antigüedad de sus refranes» (*ibid., loc. cit.*), remarcando con esto además el hecho de que la filosofía, al menos en su aspecto popular (y gnómico), es anterior en el Mediterráneo occidental que en el oriental, pues define el refrán como «ciencia averiguada en proposiciones y dichos verdaderos o probables» (*ibid., loc. cit.*).

> Así que la filosofía fue tratada de dos maneras: o según sus secretos misterios, que Aristóteles guardaba para declarar a su Alejandro y a los que le oían solamente, o según los que el vulgo solía recibir y entender en cosas palpables. Y aunque las proposiciones que el vulgo tienen sean de lo más íntimo de la filosofía, se llamaron vulgares por dadas ya al vulgo y puestas en vocablos recibidos y entendidos comúnmente, de tal manera que no es menester oír aquello de la boca del mismo maestro, según era Aristóteles; ni era otra cosa más que sabiendo para cada cosa sus remedios comunes, dábanse de unos en otros sus aplicaciones con título de refranes, hechos en el común lenguaje para todos, de lo

[174] «Ea qvoqve qvae vvlgo recepta svnt hoc ipso, qvod incertvm avctorem habent, velvt omnivm fivnt, qvale est: 'vbi amici, ibi opes', et 'conscientia mille testes', et apvd Ciceronem: 'pares avtem, vt est in vetere proverbio, cvm paribvs maxime congregantvr'; neqve enim dvrassent haec in aeternvm nisi vera omnibvs viderentvr» (Quint, Inst., V, 11, 41).

> cual se aprovecha mucho el vulgo, porque era admitido a ser discípulo de la filosofía de tal manera, y decía él también cosas altas, aunque disfrazadas en el lenguaje de sus proverbios y, digámoslo, rústicos refranes (De Mal Lara, 2013: 257).

Si se acepta la consideración de la paremia como forma, según posiciones más fuertes, o como método, desde un punto de vista más laxo, de la filosofía, y especialmente de la ética en particular, teniendo en cuenta que, como afirma Carrillo Alonso, «en la poesía del cante flamenco es posible hallar varias *herencias*: (...) [junto a otras tres] La influencia de refranes y frases proverbiales»[175] (Carrillo Alonso, 1988b: 34), se pueden valorar, como hacen Molina y Mairena, la letras del flamenco como gnómica [#417, #423] y, por tanto, expresión filosófica, ética y moral, de naturaleza popular —acorde con la línea del pensamiento postaristotélico, erasmista y mallarista— :

> Las sentencias morales constituyen un típico mensaje flamenco. Son expresión espontánea del pensamiento de hombres humildes, muchos de ellos analfabetos, 'sénecas' por soleá, influidos por la sabiduría circulante del refranero. Por eso suelen encontrarse refranes incrustados en coplas. Lo más valioso de este grupo gnómico son los matices que permiten series extraordinarias de *variaciones* del mismo tema: "En este mundo reondo/ quien mal anda mal acaba/ y en casa del jabonero/ el que no cae, resbala"; "El jilo de la verdá,/ por mucho que lo adelgasen,/ en la vía quebrará"; "Ninguno hable mal del día/ hasta que la noche llegue:/ yo he visto mañanas tristes/ tener las tardes alegres"; "Lo de ayer ya se pasó/ y lo de hoy se va pasando;/ mañana nadie lo ha visto:/ ¡mundillo, vamos andando!"; "Nadie diga en este mundo/ de este agua no beberé;/ por muy turbia que la vea/ le puede apretar la sed"; "El hombre para ser hombre/ necesita tres partías:/ haser mucho, hablar poco/ y no alabarse en su vía" (Molina, Mairena; 1971: 112–113).

[175] Define Julio Casares el refrán como «frase completa e independiente, que en sentido directo o alegórico, y por lo general en forma sentenciosa y elíptica, expresa un pensamiento –hecho de experiencia, enseñanza, admonición, etc.–, a manera de juicio, en el que se relacionan por lo menos dos ideas» (Casares, 1965: 41), y la frase proverbial como «un dicho o un texto que se hizo famoso por el acontecimiento histórico que le dio origen (...), por la anécdota, real o imaginaria, a que se refiere, o bien por la persona o personaje a quien se atribuye el dicho o que figura en él como agente o paciente» (Casares, 1965: 39).

Igualmente, Rita Vega, en una obra dedicada al bailaor Antonio de Triana, define el refrán como «sabiduría popular», esto es, como forma de filosofía no académica, del que además destaca su sentido individualista, moral, emocional y experiencial: «[Los refranes] Expresan valores morales y sentimientos, y hacen hincapié en la importancia del individuo. Cada uno es una breve lección de integridad, filosofía y experiencia» (Vega, 1994: 213). Destaca Vega la presencia de estos refranes en la vida cotidiana de Antonio de Triana, lo que supone asimismo un dato social, cultural e histórico relevante, además de una prueba confirmatoria más de la condición de crónica de la vida que es el flamenco. Y enfatiza, igualmente que Erasmo y Mal Lara, junto con la influencia del pueblo gitano en ellos, la condición de popular y ancestral del adagio como forma de sabiduría.

> Durante almuerzos compartidos de tortillas y naranjas, [el bailaor] Antonio [de Triana] escuchó conversaciones sazonadas con refranes o proverbios de su sabiduría popular. Los refranes contienen ingenio, humor y sátira, y son ricos en metáforas. Expresan valores morales y sentimientos, y hacen hincapié en la importancia del individuo. Cada una es una breve lección de integridad, filosofía y experiencia, y si es lo suficientemente bueno, se extienden de una provincia a otra. Los dichos fueron populares en Sevilla, influenciados hasta cierto punto por la cultura gitana de allí. Los gitanos tienden a intensificar y estilizar las verdades, y su creencia popular, a diferencia de la fe islámica en el destino absoluto, concibe la acción humana deliberada que causa un resultado deliberado. Perpetúan signos cabalísticos de ritos místicos y antiguas aversiones a los reptiles y escorpiones. Se sabe que 'echar mal de ojo', y el refrán 'en martes, ni te cases ni te embarques' tipifican su superstición sobre los días propicios. Nadie puede contradecir el sentido común de algunos de estos dichos, nacidos de la improvisación espontánea, ya que dicen mucho en poco: 'A buen entendedor, pocas palabras basta'; 'el que a hierro mata, a hierro muere'; 'amor con amor se paga'; 'del dicho al hecho, hay trecho'; 'más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer'; 'de tal palo, tal astilla' (Vega, 1994: 212–214).

Sin embargo, teniendo en cuenta que, como escribiera Manuel Machado, «hasta que el pueblo las canta, las coplas, coplas no son», es

decir, que las letras adquieren su sentido completo en tanto que son interpretadas, en el cante, habría que preguntarse igualmente si las letras flamencas en tanto que cantes (canciones, que se diría en otros géneros) pueden ser incluidas en la categoría de gnómica, es decir, si pueden ser consideradas como paremia, y, por tanto, si una copla puede ser considerada una forma de reflexión filosófica o método para ello. De Mal Lara, en algunos comentarios de varios de los refranes compilados y glosados en su obra citada, recalca la estrecha relación existente entre el refrán y la canción. Por citar algunos: «[*63r.*] Aunque este [refrán que dice: "*Plega* [reza] *a Dios que nazca el perejil en el ascua"*] sea cantar, parece haber sido bueno para refrán» (De Mal Lara, 2013: 563); «[*66r.*] Si estos cantarcillos que todo el mundo los dice no son refrán, no sé qué serán»[176] (*ibid.*, p. 669); «[*123v.*] Dice el Comendador [Hernán Núñez[177]]: "Cantar es este, más que refrán ["*Quien quisiere mujer hermosa, el sábado la escoja, que no el domingo en la boda"*]". A mi parecer, según he tratado al principio, no pierde el refrán por ser cantar porque se puede hacer el uno del otro» (*ibid.*, p. 854); o «[*263v.*] Algunos [refranes de Hernán Núñez] son cantarcillos» (*ibid.*, p. 1289). En todas estas citas, el autor sevillano manifiesta la enorme afinidad entre refranes y canciones. La alemana Margit Frenk se posiciona en el mismo sentido:

> [«Estos que podríamos llamar *cantares arrefranados* o *refranescos*»] ¿Serían originalmente refranes, que después, al ser puestos en música, abandonaron el campo del refranero por el de la lírica? Nos asalta la misma duda que ya plantean en realidad los refranes cantados, duda más ardua de resolver que la de la gallina o el huevo: en cada caso ¿qué fue antes, el refrán o el cantar? Si son tantos los refranes con "aire de canción" y los que eran indudablemente canciones, y si, por otra parte, hay buen número de cantares que parecen refranes, lo más justo será quizás

---

176 Aclara Margit Frenk al respecto de esta cita: «Es evidente que Mal Lara usa aquí el término refrán en sentido sumamente amplio y vago, cosa que no debe sorprendernos, puesto que todavía hoy no se le suele tratar con análoga liberalidad. Un cantar o trozo de cantar [un tercio, podría seguramente decirse aquí] que pasa a formar parte del habla familiar adquiere, sí, valor proverbial, pero no es un proverbio» (Frenk, 1978: 162)

177 Núñez de Guzmán, H. *Refranes o proverbios en romance. Con sus glosas y numerados según el orden en que fueron escritos en la edición príncipe, con indicación del folio.*

> renunciar a establecer prioridades. Es evidente que desde la remota Edad Media existió una base para el intercambio constante entre cantares y refranes, tanto más cuanto que estos adoptaban a menudo un esquema –dísticos rimados– frecuente en la gran flexibilidad métrica y aun temática y podían acoger sin dificultad textos breves de forma irregular. Así se llegó probablemente a una especie de indiferenciación: el proverbio era verso y el verso, refrán (Frenk, 1978: 170–171).

Así, señala la autora germana que «una de las canciones más citadas, imitadas y parodiadas del siglo XVII —y por ende de las más proverbializadas— es "aprended, flores, de mí,/ lo que va de ayer a hoy,/ que ayer maravilla fui/ y hoy sombra mía aún no soy", que se ha atribuido a Góngora, y bien pudiera ser de él» (Frenk, 1978: 168). Esta canción *refranizada* del poeta y dramaturgo cordobés, guarda grandes semejanzas con una letra clásica del repertorio jondo, que se canta por *soleá*, por *martinete* o por *debla*, y que dice: «Yo ya no soy aquel quien era,/ ni quien debía de ser,/ yo soy un mueblecito de tristeza/ arrimaíto a la pared»[178]. Carrillo Alonso apela a Gonzalo Correas para sostener la tesis de la procedencia parémica de numerosos cantes y tercios, y del parentesco entre el adagio y el cante:

> Un número considerable de letras del flamenco fueron concebidas a partir de un refrán o frase proverbial. Esta estrecha familiaridad entre la copla y el refrán fue ya comentada por el mismo Gonzalo Correas en su *Arte de la lengua castellana*, en el primer tercio del siglo XVII. Correas, después de definir el refrán como «dicho conocido y vulgar acomodado a varios propósitos en tiempo y ocasión, las más veces alegórico y sentencioso», señala que «de refranes se han fundado muchos cantares, y al contrario, de cantares han quedado muchos refranes» (Carrillo Alonso, 1988a: 119).

Una tesis que lleva a Carrillo Alonso finalmente a desgranar en cinco conclusiones la estrecha relación existente entre cante y paremia —lo que, debido a su naturaleza poética, posibilita su

[178] Son varias las versiones de esta letra: «Que ya yo no soy quien era, ni quien debía de ser,/ yo soy un mueblecito viejo/ arrimaíto a la pared», «Yo ya no era quien era,/ ni quien solía ser,/ soy un árbol de tristeza/ pegaíto en la pared», o «Yo ta no soy el que era,/ ni el que debía ser,/ soy un cuadro de tristeza/ pegaíto en la pared».

inclusión en la categoría de gnómica— , la presencia de esta en aquel, e incluso el desarrollo de la una a partir de la otra.

> El análisis detenido del las *letras* del cante nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones, respecto a las formas de utilización de los refranes y frases proverbiales en las coplas: 1. En unos casos, se trata de una copla en la cual se introduce totalmente el refrán o la frase proverbial; es decir, la letra está construida sobre el ejemplo antiguo; 2. En otros, el dicho popular se aplica a una experiencia personal o colectiva, y es utilizado de manera más o menos ampliado en la copla; 3. Algunos ejemplos incorporan el refrán con algunas modificaciones, generalmente expresivas; 4. Determinadas coplas no son sino el resultado del desarrollo de la idea expresada en un refrán o frase proverbial que subyace en la memoria colectiva, a pesar de que no presente ningún signo aparente que permita establecer esta relación; 5. Algunas *letras* son acertados ejemplos de acumulación de proverbios (Carrillo Alonso, 1988a: 120–121).

Respecto a la tesis del carácter proverbial y sentencioso de la ética jondista, Martínez Hernández señala que esta no puede ser calificada de normativa o edificante. Aunque la evidencia de la ingente cantidad de coplas y tercios en forma de consejo o máxima aprendida a través de la experiencia de los años y de clara pretensión pedagógica parezca contradecir a este autor, en el fondo, es cierto que el jondismo no establece principios o reglas generales, sino que las sugerencias y exhortaciones lo son de casos particulares. Aunque muchas veces de las advertencias e indicaciones singulares de los casos concretos se pueden deducir planteamientos más genéricos o universales que subyacen de manera implícita, como, especialmente, en el caso del amor, o respecto a la consideración apreciable en el jondismo acerca de la naturaleza del ser humano desde el punto de vista de su acción y en tanto que sociedad.

> La ética trágica [o ética patética, a diferencia de una ética del deber o de la felicidad] es expresiva y testimonial, pone de manifiesto la condición paradójica y conflictiva de toda acción humana y renuncia a ser normativa o edificante, se niega a soñar

> con leyes morales puras, absolutas, racionales y renuncia también a perseguir paraísos artificiales. El cante jondo plantea conflictos éticos, pero no los resuelve con reglas, principios o imperativos, su autenticidad está en mostrarlos sinceramente, en expresarlos como se sienten, y su deber lo halla en ahondar en el sentir, no en sobrevolarlo, enmascararlo o explicarlo con consejos y admoniciones (Martínez Hernández, 2007: 156).

Por último, cabe destacar a García Chicón, quien, dando un paso más allá, observa en la ética jondista una clara influencia del pensador cordobés Séneca. En este sentido, escribe: «La carga ética, dialéctica y existencial que se encierra en la filosofía estoica [senequista] se ha filtrado en el mundo flamenco» (García Chicón, 1989: 55).

§27. Las malinas lenguas

En lo concerniente a la comprensión jondista de la naturaleza humana en base a su comportamiento ético, esta se centra en el denominado por María Zambrano como «el problema más angustioso de la historia moderna: el conflicto entre individuo y sociedad» (Zambrano, 2003: 420). Las letras del cante frecuentemente expresan una concepción pesimista y negativa de la condición humana y, por tanto, también de la sociedad en general: el ser humano es malo, por lo que no es digno de confianza, como reza la famosa letra por *alegrías* que dice: «Yo pegué un tiro al aire,/ cayó en la arena;/ confianza en el Hombre/ nunca la tengas». Tan poco confiable es el ser humano según el pensamiento jondista, que incluso se puede mostrar desconfianza de la persona amada, en una hipérbole sintomática y explícita del posicionamiento respecto a la naturaleza humana en sus acciones, como refleja el típico tercio de remate de la *mariana* popularizada por el cantaor panadero Bernardo de los Lobitos que dice: «Si quieres que yo a ti te quiera/ ponme fianza,/ de tu querer no me fío,/ carne de mis carnes,/ porque eres muy falsa». Esta misma idea es remarcada por Molina y Mairena:

> La gente —la sociedad— juega un importante papel. Constituye un mundo hostil, engañoso, adverso. El flamenco no se fía de la gente. Espera de ella poco o nada. Si triunfamos, la gente nos aplaude, nos mima, nos halaga. Si fracasamos, nos critica, nos desprecia, nos vuelve la espalda. Si somos ricos, la gente bulle servil y oficiosa en torno nuestro. Si somos pobres, nos niega hasta el saludo. La gente es malévola (Molina, Mairena, 1971: 109).

Pero, sin duda, donde mejor se refleja esta postura respecto a la condición humana y al grupo que estos conforman es en las letras dedicadas a las malinas lenguas, es decir, a las habladurías de la gente en el sentido de «dicho o expresión inoportuna e impertinente, que desagrada o injuria (…)»[179], y de «rumor que corre entre muchos sin fundamento»[180], y que, según se aprecia en la práctica totalidad de tercios dedicados a este tema, tanto daño son capaces de causar [#445]. Las malas lenguas pueden hacer referencia tanto a una persona concreta, como a la sociedad en conjunto, esto es, a *la lengua de la gente*, causa de gran miedo y recelo [#408]. En la misma línea se encuentra Carrillo Alonso quien asegura que «la visión del mundo reflejada en las coplas está también dominada por el temor o, al menos, por la desconfianza hacia una sociedad que es la principal causa de la imposibilidad de amor en el individuo» (Carrillo Alonso, 1978: 125), además de otro muchos males; es por ello que «la alusión a las *malinas lenguas*, que son causa de ruptura de amor y de detenciones, llega a convertirse en una gran obsesión» (*ibid., loc. cit.*). Afirman Gelardo y Belade:

> Las *malas lenguas* desempeñan un papel importante en la sociedad de las coplas flamencas, pues muchas coplas acusan y maldicen. El vocabulario que sirve para evocar la murmuración es muy variado. Además de la expresión *mala* o *malina lengua*, encontramos *el hablar de la gente* o verbos muy evocadores: *publicar*, *murmurar*, *contar*... (Gelardo, Belade, 1985: 97).

---

[179] 'Habladuría' (2015); en *Diccionario de la lengua española (23.a ed.).* Recuperado de http://dle.rae.es/?id=JvrgZcy.
[180] Ibid.

Malas lenguas que, según estos mismos autores, son expresadas a veces como causantes de que el ser humano se separe de la sociedad, puesto que este se ve en multitud de ocasiones en la «necesidad de secreto, para no provocar habladurías» (*ibid.*, p. 99). En este sentido, se puede afirmar, como hacen los hermanos Caba Landa, que «el andaluz es radicalmente enemigo de la comunidad, no tiene instinto corporativo» (Caba Landa, 1988: 134) [#471]. Una cualidad que aparece repetitivamente en el cante, y que provoca no pocas controversias: ¿es posible que el flamenco, ontológicamente de naturaleza comunicativa y dialógica, es decir, comunitaria, pueda rechazar la comunidad? Depende de en qué sentido. Como ocurre frecuentemente en el flamenco y en el jondismo, sí y no a la vez. Se puede entender la cuestión perfectamente a través de la diferencia entre el habitante y el ciudadano, entre el hábitat, que según Ricardo Molina «puede ser definido sencillamente como el *ambiente natural* donde arraiga y se desarrolla durante un período de tiempo la existencia de una sociedad humana» (Molina, 1985: 103), y la ciudad, como bien lo explica Martínez Hernández:

> En el cante no se realiza un acto social, sino una celebración comunitaria; su propósito no es hacernos aparecer como conciudadanos, sino como hermanos; los lazos que establece no son civiles y legales, sino comunales y afectivos. Su fin es crear una comunidad de espíritu basada en la memoria de lo que se ha vivido, en la común experiencia trágica de la vida (Martínez Hernández, 1993: 52).

La conciencia de pertenencia a una sociedad a la que rechaza, teme y critica en virtud de la comprensión manifestada en el jondismo al respecto de la condición humana, y que se fundamenta en la experiencia, tanto propia como transmitida por la tradición y la sabiduría oral, se encuentra más cercana a la idea de asociación de individuos en la que la individualidad de estos no es alienada por el conjunto, es decir, no queda diluida en el grupo. A pesar de lo cual no se reniega completamente de él, sino que la comunidad es medio y no

fin[181] (sobre todo si se tiene en cuenta que en último término la comunidad, como señalan Perujo y Alonso del Campo, se erige en imprescindible e ineludible —y no solo por la esencia ontológica comunicativa y dialógica del arte jondo— cuando menos para la creación y expresión del flamenco como producto de la cultura y de la historia[182], amén de para otras muchas vicisitudes y necesidades de la vida humana), tal y como señalan los Caba Landa, para quienes, citando y reinterpretando a Nietzsche[183], la individualidad está por encima de cualquier tipo de sociabilidad [#421]:

> Andalucía conjuga al individuo y al socio sin graves rozamientos, más bien con exaltación mutua de ambos, porque gracias a él el individuo andaluz vierte su desesperación en la entidad corporativa a que se afilió; y de ella, del dolor y la rebeldía de los demás, recibe la excitación bastante para mantener la tensión necesaria de su rebeldía. Claro que, a menudo, el individuo

---

[181] Frente al pensamiento demofiliano en torno al significado de pueblo, según el cual «en el pueblo se hallan confundidos una multitud de hombres cuyo esfuerzo individual se pierde en la historia, como se pierde el esfuerzo de cada abeja en la miel, que es, al mismo tiempo que el fruto del trabajo de todas ellas, el resultado de la contribución de infinidad de flores» (Demófilo, 2005: 1470), la flamenca parece ser una propuesta más cercana a la de Infante, en la que se rechaza la disolución del individuo en el grupo social, en virtud de la cual cuando «en el orden de las ideas, se sustituye el pensamiento del Estado como representación —ordenado a los fines sociales y estos a los de los individuos— por la idea de Estado como ente sustancial, al cual deben ordenarse los fines sociales y también, por consiguiente, los de los individuos» (Infante, 1980: 120), entonces sucede que «en el orden de los hechos: la voluntad de los hombres que ejercen la función del Estado se erige en Estado substancial, y a la desenfrenada libertad de estos hombres corresponde la extrema esclavitud de los mismos (…) [y por ello] los fines individuales son despreciados; despreciados los individuos y colectividades que representan la aspiración a un resultado orgánico, elaborado por voluntades individuales convergentes, verdadera alma de la sociedad» (*ibid., loc. cit.*).

[182] Afirma Perujo: «La prolífica interacción entre la experiencia individual y la pertenencia a una comunidad que comparte conectores culturales se encuentra en la tramoya de la expresión artística flamenca. No hay creación *ex nihilo,* (...) cualquier manifestación artística individual, incluida por supuesto el flamenco, se encuadra en el seno de una sociología de referencia y se nutre de unos componentes culturales diferenciados» (Perujo, 2006: 75–77). En sentido análogo señala Alonso del Campo: «La díada individuo–mundo es mucho más que la de individuo–medio. El hombre escapa a lo puramente biológico para situarse en lo histórico–cultural y en el mundo de lo simbólico. Es en esta perspectiva *mundanal* donde el hombre se realiza como ser histórico y cultural y donde cada categoría del ser y del actuar adquiere las matizaciones y las formas de su propio proceso histórico» (Alonso del Campo, 1984: 2).

[183] «El apotegma de Nietzsche: "El hombre cuando se asocia desciende", debiera enunciarse así: "Solo los hombres de baja individualidad se asocian". Porque solo las individualidades deficientes, cojas, necesitan la muleta de otra personalidad en que apoyarse. Y esto en lo físico como en lo espiritual» (Caba Landa, 1988: 129).

> y el socio interfieren y en el conflicto triunfa el individuo con grave detrimento de la disciplina societaria (Caba Landa, 1988: 204).

La mala consideración que se aprecia en el flamenco respecto a los otros y a la sociedad ha servido en multitud de ocasiones de argumento y prueba para sostener el carácter individualista del flamenco. Sin embargo, la mayoría de las veces esta es una interpretación parcial, puesto que en el jondismo se mantiene el equilibrio dicotómico entre la vindicación del individuo frente al grupo y la fuerte crítica a la comunidad en base a la concepción de la naturaleza humana respecto a sus acciones, y la conciencia grupal fundamentada principalmente en la condición de la manifestación artística flamenca de comunitaria y dialógica en su desarrollo expresivo–interpretativo y ritual.

§28. Rebeldía ante la norma

¿Se puede decir que el flamenco expresa principalmente rebeldía, o por el contrario resignación? He aquí uno de los grandes debates flamencológicos. Uno de esos en los que la tendencia a optar por uno de los dos términos aparentemente antagónicos, o de aspirar a encontrar una síntesis de ambos, van contra la esencia paradójica jondista. No se puede negar que metafísica y teológicamente el flamenco revela, en base al fatalismo que lo caracteriza, resignación. Sin embargo, desde el punto de vista del jondismo, de forma similar al pensamiento senequista, «aun aceptando el hado, queda algo dependiente de la voluntad del Hombre» (Séneca, 1979: 89)[184]. Por ello, a pesar de la presencia evidente de conformidad, el flamenco expresa grandes dosis de rebeldía que se manifiestan tanto en el cante —en la letra y en el cante mismo—, como en la música, en el toque, en el baile, en las palmas y los jaleos, y en la interpretación general. Sobre todo ante un mundo y una sociedad consideradas como hostiles [#414], ante las duquelas, ante las fatigas y pesares por la

[184] Cfr. Supra, §13.

pobreza [#463], por el hambre, las injusticias, por el maltrato o por la reclusión, ante los desamores, incluso ante la muerte. Rebeldía que se muestra especialmente en el rechazo a (o, al menos, en la *reinterpretación* personal de) la norma. Afirman los hermanos Caba Landa que aquello que está estatuido es rehusado por la gente que se dice en el cante —los andaluces, según ellos—: «Todo lo codificado (leyes, dogmas religiosos o teoremas) repugnan a su individualismo imperativo y arbitrario» (Caba Landa, 1988: 144). De esta forma, explican que a los críticos y a otros músicos, «lo que parece irritarles hasta físicamente de la música jonda es su indisciplina, su carencia de sistema, la falta de códigos estéticos en guitarristas y cantaores» (*ibid.*, p. 132). Según los hermanos Caba Landa, elementos musicales frecuentemente usados en el flamenco y típicos de él, como el calderón o la síncopa (suspensión eventual del movimiento del compás que lleva a una interpretación *ad libitvm*, y efecto rítmico producido por el sonido de una nota que comienza en un tiempo débil y se prolonga hasta otro fuerte, respectivamente) suponen un instrumento y una prueba de la tendencia rebelde jonda, y son además expresión de la pena:

> [El parecido del cante jondo con la música religiosa] se vigoriza si observamos esta otra característica del cante: el empleo del calderón, la prolongación arbitraria de sus notas que deja siempre un margen de libertad al estilo, al gusto individual, y que da al cante una fluencia, una pastosidad muy adecuada para expresar el gesto de dolor la cadencia triste, la voluntad melancólica de no ser. Esa música continuada, empastándose de calderones tiene algo de líquida fluencia, de río de sentimientos flotantes que es más río cuanto más se aleja de la fuente original pero que tarde o temprano llegará a disolverse en el océano común que absorbe y borra toda personalidad fluvial. Así el cante expresa una voluntad de disolución, un oculto designio de morirse de tristeza. Y fluye lento desganado, acuñándose en su propia melodía sin esperanza porque es un río que sabe que no ha de atenuar la salinidad del mar donde va, con la humilde dulcedumbre de sus ondas. Por eso es rebelde y resignado y recuerda aún más la música solemne de la liturgia. (…) En la variedad del cante gitano el calderón se usa poco, usándose, en cambio, frecuentes síncopas que

> atenazan su ritmo y lo golpean, dándole el aire entrecortado del hipo del sollozo. La nota, en vez de prolongarse, se interrumpe amputada en un silencio violento y doloroso, cargado de expresiones fallidas que son como un subrayado patético de la expresión. Con frase exacta se suele decir de los gitanos «que muerden el cante». La impresión que nos produce esta variedad del cante jondo es que, en sus formas sincopadas, las notas se encabritan, como si el cantaor las irritara, las acosara, para instarlas a la desobediencia, reflejándose así la inadaptación, el individualismo furioso del gitano. Individualismo que se recarga en esas mordidas que pugnan por no expresarse, pudorosas de la incomunicable intimidad gitana. Pero el dolor, la pena, es más viva. Por eso, en esta variedad del cante, abunda más esa nota que se dobla y estrangula en la voz como un quejido (*ibid.*, pp. 115,117).

Es por esto que afirman que en esta rebeldía, a la que definen como complejo espiritual, «hay esencias metafísicas; y su más profunda raíz brota de un modo peculiar de situarse ante el cosmos en una actitud extática, nolente de interrogaciones y muda de afanes inquisitivos» (*ibid.*, p. 141). Igualmente se muestra esta actitud rebelde, según escribe Georges Hilaire, en las bailaoras y bailaores flamencos a la hora de interpretar, retorciéndolos con sus movimientos y zapateos, los ritmos y los compases, es decir, el tiempo mismo, tanto del cante como de la sonanta que producen la música que estos bailan:

> Enemigo del bailaor es el tiempo y una de las vocaciones del baile flamenco en versión gitana es destrozar la mecánica del tiempo expresada en valores de duración, valores elásticos, esencialmente significativos de independencia y comparables, por la diversidad del repertorio, al vocabulario rítmico de la guitarra. De ahí esta alternancia de aceleraciones y sosiego, de ritmos y contra–ritmos, de rajo y de placidez; de ahí esas dobles revoluciones de derviche girador, resueltas de golpe en "estatua inmóvil" (...). El bailaor crea, con un solo taconeo, un lenguaje rítmico; con un tono provocador y altivo. ¡Desgraciado de él! El ritmo que ha desencadenado le encadena. El ritmo implacable se hace marea, y luego, diluvia. El ritmo desborda y sumerge al artista (Hilaire, 1993: 12–13).

Aunque con diferencias respecto a su causa (ora el carácter individualista, ora el existencialista), la presencia de una clara actitud de rebeldía en la expresión musical flamenca es destacada por muchos estudiosos, investigadores y flamencólogos. En esta línea, afirma Perujo: «A pesar de esta potente dosis de parmenidianismo que nutre de elementos preexistentes la creación flamenca, la reclusión al canon como si fuese un dogma inalienable perturba y socava la dimensión existencial que es inmanente al flamenco» (Perujo, 2006: 76). Siguiendo con el estilo perujiano, esta rebeldía provoca el paso a un heraclitianismo de armonía de contrarios, en el que la actitud rebelde mantiene la tensión y la presencia de la dicotomía determinismo y libertad.

Esta rebeldía apreciable en el jondismo epistemológica, metafísica o teológicamente, también es visible desde un punto de vista específicamente ético–político. Destacan en este sentido las letras de los tercios de uno de los más trágicos palos del cante: la *carcelera*. Según Félix Grande, y no le falta razón, «quien se asome a la historia del arte flamenco encontrará la palabra cárcel una y otra vez como reaparece el pavor en los ojos de los atormentados» (Grande, 1979: 123)[185]. Las coplas de este palo, *toná* presidiaria, son consideradas muchas veces arquetipo de la queja [#405], del grito reivindicativo —aunque no siempre desde la resignación, como ocurre por ejemplo respecto al tema del dinero—, en forma de una actitud de rebeldía a la que Calvo califica de «casi revolucionaria»:

> Las carceleras y coplas de presos son condensaciones narrativas, microhistorias, donde en hondo (*jondo*) decir irrefrenable, roto, desgarrado (el *quejío*, el jipío), se canta (se cuenta) acerca de la justicia/(in)justicia desde abajo. Su clamor es la queja, el dolorido malestar de un mundo marginal por irredento, que reivindica dignidad y libertad a la vez que pide clemencia, pero no desde la sumisión sino en la gestualidad altiva, rebelde y casi

[185] Y añade Grande: «En ocasiones, esa cárcel se ha desplazado hasta el propio corazón de los condenados; en forma de terror o de desconfianza las paredes se interiorizan, los ventanucos se sumergen hacia los tejidos del ser» (*ibid.*, p. 123).

revolucionaria, de la hierática compostura de sus intérpretes, y que a pesar de todo no logra ocultar la recóndita angustia calibrada de amargura; de pura amargura (Calvo, 2000: 253).

Estas coplas de presos que Núñez de Prado define como «himno brutalmente doloroso de la esclavitud moderna» (Núñez de Prado, 1987: 108), y como «la música de los desheredados, de los criminales y de los rebeldes» (*ibid., loc. cit.*), se presenta como un cantar que, entre otras muchas cosas, pretende asir la rebeldía como arma frente a la injusticia, y más teniendo en cuenta que, como señala este autor, no pocas veces estos mismos presos que interpretan la *carcelera* o que son los protagonistas anónimos de las mismas, cumplen condena en la celda de una cárcel a pesar de ser inocentes del delito por el cuál están ahí. Es entonces, afirma Núñez de Prado, cuando este grito que representa la *carcelera*, adquiere mayor sentido rebelde:

La *carcelera* es un canto horrible. Hecho para vibrar en los calabozos de una cárcel y en los patios de los presidios. Nacido de la miseria y amamantado por la infamia. Es el himno brutalmente doloroso de la esclavitud moderna. No hay más espantoso que ese canto en todas las melodías que han brotado de la garganta de la humanidad. Es el poema del hampa. En sus páginas se hallan amontonadas, como por un escobazo colosal, las barreduras de todas las podredumbres. Sus notas son eslabones de cadena. Sus ecos parecen arrancados al grillete. Sus coplas dejan al pasar por los labios el repugnante sabor de la fruta podrida y la impresión abrasadora del ascua. La *carcelera* es la música de los desheredados, de los criminales y de los rebeldes. Y a pesar del profundo horror que guarda, ese canto es intensamente simpático, con la simpatía que inspiran las desesperaciones irremediables y las desgracias supremas. Si la catástrofe tuviera un himno, ese himno sería la *carcelera*. La hez, la escoria, la abyección, la infamia, la impotencia, la ignorancia, el crimen, la rebeldía, la maldición, la blasfemia, la expiación, el embrutecimiento, la maldad y el sarcasmo, todos esos factores, se han convertido en notas musicales por el capricho de un monstruo, se han enlazado unos a otros y han constituido un cantar. Ese cantar es la *carcelera*. Alguna vez, ¡incongruencia horrible! se une a esos factores la protesta de un corazón inocente, y esto sucede con más frecuencia de lo que pueda creerse. Entonces ese cantar se

hace digno de ser lanzado, vomitado por el Etna, y cantado por los cíclopes (*ibid., loc. cit.*).

Como ocurre en la *carcelera* de manera particular, la rebeldía flamenca desde una perspectiva socio–política es apreciable de forma general sobre todo en la temática de muchas letras, en las que aparecen con nitidez la queja y la protesta contra la pobreza, contra el paro, contra los abusos de poder, contra la corrupción, contra las desigualdades, contra todo aquello que se considera una injusticia. Dice Enrique Morente: «El cante es para mí una defensa de todo; de todo aquello que por justicia hay que defender» (Carrillo Alonso, 1978: 235). Estas letras de naturaleza contestatarias y que alzan la voz son parte de la controversia respecto a la cuestión de la rebeldía frente a la resignación flamencas, además de ser origen también de otra histórica disputa en la flamencología, que surge filosóficamente conjuntamente con esta, sobre la posibilidad de considerar el flamenco como un arte de temática ideológica (y de qué ideología sea).

§29. La noluntad transformadora

¿Es el flamenco político? Responde Manuel Urbano: «La expresión de todo pueblo, como tal, inexcusablemente es política y con un sentido y una visión propia de la historia, realidad y configuración social. Y el flamenco —que es un mundo propio, pero no un mundo aparte— nos ofrece una concretísima visión política» (Urbano, 1980: 12). Desde esta perspectiva, no se puede negar la presencia explícita de política tanto en el flamenco en general, como en el jondismo en particular, y más tratándose de un arte en cuyas letras se muestran con frecuencia tanto la cotidianeidad como la historia en un amplio rango que abarca desde sus formas más poéticas y metafóricas, hasta las más crudas, realistas y directas, y en las que la protesta y la rebeldía ocupan lugar preferente en

muchos aspectos[186]. Gerena y Menese, dos de los cantaores más comprometidos ideológicamente, se posicionan en un sentido similar a Urbano —Gerena incluso matiza que lo fundamental en este caso consiste en saber qué se considera *político*, es decir, bajo qué definición se usa la palabra política—:

> [Responde Manuel Gerena:] "Creo que política es ya hablar de cualquier aspecto de la vida. Si hablamos de algo que está prohibido estamos haciendo una política prohibida. Desde este punto de vista, mi cante es también política prohibida. De todas formas creo que todo está en lo que se entienda por política y por cante: si se entiende que el cante es un mensaje del pueblo oprimido, el cante es política; pero si miramos el cante como algo que no se detiene, que no desaparece en cada momento histórico y que queda siempre como algo trascendente —al igual que la música, la poesía o la misma palabra—, el cante no es política. Yo no me atrevería a decir nunca de forma radical que el cante es solamente política"(Carrillo Alonso, 1978: 279).
>
> [Responde José Menese:] "Creo que política es todo. Político es el hombre que nace, porque la vida en sí ya es una política. Por eso, el cante —como los toros, la música, el fútbol, etc.— tiene su tendencia política, indudablemente. No digo que el cante deba ser política, pero los tiros van por ahí. Porque nosotros, los cantaores, hemos vivido —como todos los españoles— una situación de letargo, de acallamiento, durante cuarenta años; y esto, como es lógico, tiene que reflejarse en el cante, que es una forma de decir las cosas que uno vive, y, sobre todo, cuando ha existido una falta de libertad durante tantos años" (*ibid.*, p. 281).

Aunque el alegato a modo de exhortación de Demófilo dirigido a las personas que ostentan cargos públicos y puestos de poder en el ámbito de la política para que tomasen en consideración las protestas

---

[186] Va más allá el catedrático de filosofía del derecho José Calvo, quien incluso observa similitudes entre las letras del cante flamenco y el derecho: «Contemplando esa pureza de extrema concentración, de esencialización formal por la que, mediante el vaciado de todo soporte y efectismo figurativo o decorativista, se logran crear relaciones que trascienden las percepción de la más cotidiana experiencia individual hacia su inteligencia como representación ideal de valor transferible y potencialidad universalizable, creo que no es insólito advertir la concomitancia existente entre la expresividad del microdiscurso del cante gitanoandaluz y el lenguaje minimalista característico de las formas constructivas del derecho» (Calvo, 2000: 251).

y reivindicaciones, y, sobre todo, la interpretación y diagnóstico de la realidad social que aparecen en las letras flamencas[187] pudieran hacer creer que las quejas y protestas flamencas pasan desapercibidas para el poder político, en realidad, no se puede negar que las coplas puedan desempeñar influencia política aunque la intención no sea explícita, tal y como afirma Washabaugh, para quien «el género musical flamenco, como la mayoría de géneros musicales populares, ejerce un poder político pese a su aparente desapego a ese campo» (Washabaugh, 2005: 31), de modo que «su política es efectiva aunque invisible; su influencia está velada» (*ibid., loc. cit.*). La polémica surge en multitud de ocasiones por las imprecisiones a la hora de plantear la cuestión. Un ejemplo lo tenemos en Barrios, quien manifiesta: «Los pontífices que descubren en el cante su signo contestatario, de protesta, ignoran —o quieren ignorar— que el flamenco carece de las dos condiciones básicas, imprescindibles, para que la protesta exista: la rebeldía y el sentido solidario de la denuncia» (Barrios, 1989: 13). ¿Es cierto que no se encuentran estas dos condiciones en el arte jondo? A pesar de tratarse de un debate ya antiguo, si se hila fino es posible vislumbrar que en estas disputas casi todas las posiciones tienen parte de razón. Cuando Barrios hace referencia a la cuestión de la protesta, ¿se refiere a cualquier tipo de protesta, a cualesquiera significados que este concepto adopta? ¿No se puede afirmar que las gentes que se dicen en el cante con mucha frecuencia expresan en las letras flamencas «generalmente con vehemencia, su queja o disconformidad»[188], ni ningún tipo de «oposición a alguien o a algo»[189], ni son usadas para «protestar contra un injusticia»[190], definiciones estas de la Academia Española de la Lengua de la voz 'protesta'? Es difícil que se pueda negar este punto

---

[187] Así, afirma Demófilo: «Coplas hay que expresan lo que cien discursos no consiguen, y en los países ilustrados debieran, en nuestro sentir, los hombres políticos estimar en más la opinión de la inmensa mayoría, expresada de tan evidente manera en sus espontáneas producciones, en las que ni cabe falsía ni hay que suponer otro móvil que el incesante aguijón del sentido común, la razón de todos» (Demófilo, 2005: 2532).

[188] 'Protestar' (2015); en *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de http://dle.rae.es/?id=USEkiZB.

[189] Ibid.

[190] Ibid.

atendiendo a la lírica jonda [#427, #444, #483]. El flamenco muestra una y otra vez su tendencia a la rebeldía, especialmente respecto a cualquier tipo de normatividad o canon, a lo que está escrito, sea el compás que marca la norma de la música jonda, sea el destino reservado para cada cual, sean la ley y la justicia. Ahora bien, si Barrios se refiere a rebeldía con el significado de sedición o de intención de movilización colectiva, en este caso la cuestión cambia sobremanera, pues no se aprecia en general un sentido comunitario, en coherencia con la consideración del jondismo acerca de la sociedad en base a su idea respecto a la naturaleza del ser humano en sentido ético. La apuesta en esta dirección es más individualista. Así, los hermanos Caba Landa argumentan que «en Andalucía canta cada cual sus penas junto a una guitarra y todo el impulso de la rebeldía se disuelve en *ayes* individuales, anárquicos e impotentes» (Caba Landa, 1988: 114). En la misma línea se encuentra el flamencólogo Félix Grande, quien, a pesar de rehusar a calificar el flamenco de individualista —aunque finalmente acabe señalando el carácter temático y pasional del individualismo jondo—, afirma que «en los cantes más sobrecogedores y primigenios (...) el pueblo no es frecuentemente visible» (Grande, 1979: 173–174), en el sentido de que «no son frecuentemente visibles la política, la revolución o las revueltas, los conflictos de clases, el combate que se abre pariendo el porvenir» (*ibid., loc. cit.*)[191]. Opinión también compartida por Caballero Bonald, quien señala, haciendo referencia al punto de vista del crítico, ensayista y dramaturgo José Monleón, que no es posible encontrar de manera general, especialmente en el aspecto político, un sentido corporativo en las letras del cante, así como tampoco un destinatario concreto en su protesta. Escribe el autor jerezano:

[191] El fragmento completo de Félix Grande al que se hace referencia es el siguiente: «En los cantes más sobrecogedores y primigenios —los que motivan este libro— el pueblo no es frecuentemente visible. Quiero decir: no son frecuentemente visibles la política, la revolución o las revueltas, los conflictos de clases, el combate que se abre pariendo el porvenir. Son visibles, sí, los desgarrones individuales que llamamos angustia, lamento, terror, desesperanza. El individualismo que algunos comentaristas están a punto de reprochar al cante (al cual no le faltaba ya más que tener que soportar la admonición de algunos de sus *defensores*) puede simbolizar padecimientos de casi todos los miembros de un pueblo sometido por la desgracia, pero los expresa desde una repentina tensión personal» (Grande, 1979: 173–174).

> El flamenco, decía José Monleón, es una tragedia en primera persona. También puede ser, añado yo, una protesta sin destinatario, la protesta de alguien que se queja de sus propios infortunios a través de unos viejos e ilustres legados musicales. La temática o, si se quiere, la lírica flamenca es por eso muy limitada. No aborda asuntos de interés común ni pretende glosar ninguna cuestión de alcance colectivo (Caballero Bonald, 2004: 581).

Se puede decir pues que, desde la perspectiva política, y como influencia de su comprensión antropológica, el jondismo se aproxima mucho más a un *ἀρχή ἴδιος* (arjé idios) que a un *τέλος ἔθνος* (telos ethnos) en su protesta política y social, es decir, tiene un *principio o fundamento individual* antes que una *finalidad social* [#493]. Es en este sentido en el que señala Cansinos la naturaleza personal —aunque también teológica— de la queja o la denuncia del cante jondo, en tanto que bajo su punto de vista es más estética que política o social:

> La protesta andaluza se ha plasmado en forma de carácter teológico y por eso la cuestión social no aparece en ellas explícita. Está allí latente en su trascendencia religiosa. Queda englobada en la gran cuestión del sino, del hado, que tanto preocupa al andaluz. Está sentida líricamente, es decir, de un modo personal como formando parte del sino de la persona, y expresada de un modo indirecto e irónico. El andaluz, al cantar, cae bajo la jurisdicción de la estética y siente el pudor de su indigencia, el pudor de evaluarla y concretarla. Prefiere instintivamente los totales, que son siempre absolutos y filosóficos. Podrá decirnos a gritos su miseria absoluta, su total desamparo; pero se resistirá y no nos dirá nunca la cifra exacta de su pobreza, ni los grados justos de su pena. (Eso ya no sería artístico. Puedo decir que soy un mendigo al modo como lo dicen en la escena muchos reyes de tragedia romántica y no sentir vergüenza alguna y sin menoscabarme; pero no puedo decir que necesito una cantidad determinada sin caer de un golpe de la noble tragedia en el juguete cómico. O en el drama moderno, que es la tragedia prieta y urgente como cólico). De ahí que solo irónicamente aparezca la protesta social en la copla (Cansinos, 1985: 220–221).

También en este mismo sentido se posiciona Alfredo Arrebola cuando escribe que «el flamenco no fue nunca una canción protesta,

sino una *sabiduría resignada*: saber que la injusticia mayor, más grande, es una metafísica: tenemos que morir y que las otras, yendo y viniendo, no importan demasiado» (Arrebola, 1994: 37). Esto puede ser verdad siempre y cuando se entienda en este fragmento 'canción protesta' como género musical cuyas letras conllevan una intencionalidad de lucha en favor de los derechos civiles, de movilización contra las injusticias sociales y políticas —la palabra movilización es aquí fundamental—, es decir, que, como afirma Dumas, llame a filas a las tropas ciudadanas. Pues como este mismo autor dice, en las letras del cante se hallan reivindicaciones personales e individuales, pero no es frecuente de forma mayoritaria encontrar activismo —a pesar de que sí exista cierta presencia de activismo político, aunque no sea mayoritario—.

> El flamenco, en efecto, carece de una tradición de canciones destinadas a 'reunir a las tropas' hacia una causa común. Hay pocos equivalentes de flamenco a 'We Shall Overcome' de Seeger, 'Get Up, Stand Up' de Bob Marley o 'Fight the Power' de Public Enemy. En cambio, las letras de flamenco son instantáneas de luchas y celebraciones personales. Son viñetas que pintan brevemente una imagen en la mente de una emoción o experiencia humana común. Los autores de canciones flamencas se convierten en intérpretes porque expresan, no solo las emociones derivadas de sus propias experiencias, sino que se convierten en traductores de las circunstancias de otros (Dumas, 2015: 532).

No se puede negar por tanto la evidencia de, como escribiera Quiñones, «las flacas aptitudes del flamenco para desempeñar, a través de sus letras, un papel de activación sociopolítica» (Quiñones, 1971: 117). Y esta es la cuestión fundamental, pues a pesar de la evidente presencia de reflexión política, en el flamenco hay una casi total ausencia, incluso en buena parte de los autores e intérpretes ideológicamente comprometidos, de aquello de lo que acusaba Marx a los filósofos: de voluntad transformadora de la realidad [#465]. Escribió el pensador alemán: «Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo» (Marx, 1958: 535). Siguiendo la división de Denisoff

—este sociólogo divide las canciones protesta en *magnéticas* (aquellas que llaman a la movilización social) y *retóricas* (las que son fruto de la indignación individual y buscan la concienciación o influencia en la opinión pública)—, tanto en la filosofía (desde esta consideración marxista), como en el flamenco, la protesta, la denuncia sería más retórica que magnética. Atendiendo a esta división, Dumas destaca que el flamenco puede ser considerado canción protesta[192] retórica, al tiempo que recalca los intentos de negar o silenciar las reclamaciones políticas y sociales expresadas a través de él. La tendencia a interpretar de distintas maneras el mundo y la noluntad transformadora del mismo son evidentes en el flamenco (esta similitud entre filosofía y flamenco a raíz de la citada idea marxista puede entenderse como prueba de la naturaleza filosófica del arte jondo). Afirma Perujo, frente a los autores que como Arrebola las contraponían, que «en el flamenco la resignación se superpone a la rebeldía» (Perujo, 2006: 185), puesto que aunque sea rebelde, aunque haya en él queja y protesta, «no es subversivo, no hay más sedición que vivir las sacudidas de los sentimientos ni más subversión que rebelarse contra las injusticias, para cantarlas, no para acabar con ellas» (*ibid., loc. cit.*). Pues, tal y como reprocha Marx a los (demás) filósofos, su protesta no es activista, no busca cambiar el mundo, tiene un sentido mucho más explicativo, es una canción protesta retórica, es decir, fundamentalmente personal[193], aunque pueda conllevar intención concienciadora:

---

[192] «En comparación con la música de protesta magnética de los derechos civiles o los movimientos obreros, el flamenco parece carecer de un cierto espíritu de activismo que es evidente en muchas canciones populares de protesta. Sin embargo, cuando se ve a través del marco de la protesta retórica que proporciona Denisoff, y teniendo en cuenta la disposición de sus artistas, el flamenco ejemplifica una gama más amplia de música de protesta. Es una forma eficiente y poderosa de protesta que llega al corazón de un problema de tal manera que deja al observador entretenido e intrigado. La protesta retórica involucra hábilmente los sentidos y la mente, las emociones y el intelecto. Desde esta perspectiva, debe quedar claro que el activismo reciente del flamenco surge de un género cuya resistencia ha sido negada durante demasiado tiempo» (Dumas, 2015: 540).

[193] «Y fue, debió ser, por los comienzos del XIX, una labor de encuentros, una aproximación sincrónica de voces y de ritmos, una radical transformación de las primitivas intenciones: la crónica de los dolores generales se concentró en el dolor particular y el épico mensaje denunciador de atrocidades se convirtió en solitario lamento: el *ellos* y el *nosotros* dejaron de ser sujetos primordiales y el imperio del *yo* se impuso en el verso y en las formas» (Ortiz, 1985: 50).

El flamenco no tiene una pretensión transformadora de la realidad. No está concebido para fulminar las causas que originan el tormentoso y apasionante combate del ser humano con su vida. Es evasivo e ilustrativo, pues funciona, a la par, como un ejercicio de descompresión momentánea, que se ajusta al instante mismo de la ejecución artística, y, paradójicamente, como un escaparate interior que revela la frustrante o ilusionante relación de una persona con su entorno (Perujo, 2006: 32).

Ejemplos claros de esto se hallan en las letras que versan sobre el trabajo en sus múltiples variantes (paro, explotación, etc.,) [#494], sobre la libertad o la ausencia de ella, sobre la justicia o las injusticias [#431], o sobre el dinero (pobreza, desigualdad) [#402], especialmente. Gelardo y Belade, por ejemplo, señalan que «son numerosas las alusiones al trabajo, pero raras son las coplas que tratan negativamente de él, aunque en su mayoría cantan su dureza y sus peligros» (Gelardo, Belade, 1985: 106). Y aseguran que «en las coplas del subproletariado no aparecen nunca los términos *patrón*, *amo*, opuestos a *obrero*, *criado*» (*ibid.*, p. 137), y que ni siquiera «cuando en estas coplas la queja o, a veces, la denuncia va dirigida contra aristócratas, caciques, *señoritos*, etc.» (*ibid., loc. cit.*) a los que en multitud de ocasiones se «designa con el término vago y general de *los ricos*» (*ibid., loc. cit.*) [#478], tampoco sucede que se vea «en ellos más que a individuos —pero nunca a enemigos de clase—» (*ibid.*, *loc. cit.*). Esta misma idea se encuentra en el historiador cordobés Díaz del Moral, según Ricardo Molina:

Según Díaz del Moral (*Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*) no aparece por ninguna parte un brote de rebeldía, un impulso revolucionario, un ansia de redención política, social o económica. «En vano se busca en el folclore andaluz —escribe— un grito de indignación, una protesta airada contra las iniquidades sociales, tan claramente percibidas en todos los tiempos por estos hombres inteligentes. El anónimo poeta popular se limita a hacerlas notar con melancólica resignación (...). El latifundio no le inspira odio, ni siquiera

censura; cuando repara en él le sirve solo como término de comparación en sus querellas amorosas» (Molina, 1985: 49–50).

Y lo mismo ocurre respecto al tema del dinero, otro de los tratados frecuentemente en las letras flamencas, y más teniendo en cuenta que la mayor parte de las veces, tanto las gentes que se dicen en el cante —o que históricamente se han dicho—, como muchos protagonistas de estas coplas han formado (o forman) parte de las capas pobres o marginales de la sociedad . A pesar de ello, de igual manera que con la cuestión del trabajo, la protesta respecto al dinero (o a la ausencia de este) no conlleva voluntad transformadora, aspiración política revolucionaria, o llamada a la movilización (ni capacidad efectiva de provocarla):

> Dinero y pobreza han inspirado numerosas coplas. El flamenco se limita a consignar con amargura, pero sin pretensiones reivindicativas, el hecho de la injusta distribución de la riqueza. Él, que suele ser pobre, tiene aguda conciencia de la dignificación y del poderío social del dinero; del abandono y desamparo de la pobreza. Carece de rebeldía contra tal estado de cosas. Se resigna a vivir la suerte que le ha tocado en este mundo sin luchar por mejorarlo. Es un espectador amargo; nunca un revolucionario (Molina, Mairena, 1971: 110)[194].

[194] Ejemplo del debate flamencológico del falso dilema dicotómico jondista entre la resignación y la rebeldía del flamenco lo encontramos en la obra *Las voces que no callaron. Flamenco y revolución*, de Juan Pinilla, quien escribe acerca de este mismo fragmento: «Los autores [Molina y Mairena] afirman que no hay pretensión reivindicativa en las letras flamencas como se desprende de esta aseveración, pero debemos recordar a los lectores que el libro saló en el año 63 [1963] cuando faltaban todavía cinco años para que se agitara en Francia el "prohibido prohibir" y en España las ejecuciones de presos políticos ocurrían cada dos por tres y la censura franquista continuaba haciendo estragos. Esta afirmación vertida en lo que fue durante mucho tiempo el libro sagrado del flamenco, choca con la que expone Alfredo Grimaldos en *Historia social del flamenco*: "En las letras flamencas hay un poso de rebeldía, fruto de la persecución y la marginación. La Guardia Civil y la Justicia aparecen siempre amenazantes". Se contradicen efectivamente (...)» (Pinilla, 2011: 14). En realidad, no se contradicen pues que exista reivindicación no significa que esta sea fruto de una voluntad transformadora y viceversa, es decir, la ausencia de voluntad transformadora no implica la ausencia de protesta. García Gómez, en una línea similar, afirma: «El flamenco como tal ha servido como instrumento de acción social solo a través de cantaores comprometidos con la transición democrática más reciente. Y lo han hecho con arrojo frente a la censura de muchos públicos hostiles, que no aceptaban un proceso consciente de intelectualización de su cante al servicio de esa causa. Hasta entonces, el flamenco había servido de cauce para el secular testimonio popular del llanto y de la queja, de la resignada aceptación, no de la protesta, del individuo frente a la injusticia, a la privación de la libertad, a la desgracia por la pobreza o la marginación… La intervención intelectual ideologizada le hizo levantar cabeza y enhebrar la protesta» (García Gómez, 1993: 288–289).

Es por ello que, parafraseando a Madridejos, «el flamenco, como arte, no debe [o mejor dicho, no puede —al menos hasta el momento y en virtud de su posición filosófica de noluntad transformadora de la realidad política—] ser encajado en una determinada corriente política o ideológica (Madridejos, 2010: 13)». El cantaor e investigador Juan Pinilla, en una entrevista al diario *Granada hoy*, incide en esta idea indicando que aunque la protesta de muchas letras flamencas tienen similitudes con reclamaciones de ideologías de izquierdas, eso no significa que haya en ellas militancia o activismo partidista de forma generalizada, sino que, más bien al contrario, el flamenco y los flamencos suelen permanecer en posiciones de asepsia ideológica[195] [#449]:

> [Responde Juan Pinilla:] Las reivindicaciones históricas de las letras del flamenco tienen que ver con la izquierda, pero los artistas flamencos son ácratas y libres por naturaleza (…) En el mundo del flamenco y en la cultura en general no hay reivindicación, salvo los nombres de siempre (…) La gente me dice que por qué canto saetas siendo agnóstico, pero es que la saeta es espectacular desde el punto de vista popular. Canto a San Juan de la Cruz y tengo que entender y sentir lo que escribió aunque no lo comparta (Cappa, 2011).

Igualmente cierto es que han existido siempre intérpretes, autores y letras ideológicamente alineadas y comprometidas, o de contenido partidista [#409, #410, #433, #448, #481]. Aunque Juan Pinilla ya afirmaba en 2011 que «solo el Cabrero, Paco Moyano y

[195] Esta misma idea se halla en Ortiz, quien dice: «El flamenco, alejándose del folclore, tomó naturaleza indómita, inequívoco carácter de desgarro. Los perfiles del cante se encresparon y las aristas de las frases, vulgares y breves, presentaron con suma claridad la conciencia primaria ante los desmanes hechos en nombre de la ley. Y no eran, por supuesto, gritos de los que hoy se llamarían por políticos (entones la política —la cosa pública— era aún más, mucho más, materia reservada para estrictas minorías, y los derechos del personal mayoritario, no eran sino los del hambre, la miseria, o combatir en gloriosos tercios invencibles o conquistar ultramarinos territorios), aquello fue la directa expresión, incontaminada de ideología, de una protesta radical: una barbaridad de punzantes desasosiegos contra las barbaridades de justicias intolerables, una defensa inútil pero necesaria siquiera para desahogarse del odio y ocultar la vergüenza y lavar con bálsamo de paz las crueles, las terribles desesperanzas» (Ortiz, 1985: 28–29).

Manuel Gerena continúan ejerciendo de forma clara este tipo de cante–protesta» (Pinilla, 2011: 127), y que, al margen de estos, «los demás cantaores apenas si han intervenido en cuestiones políticas puntuales, salvo alguna manifestación por las víctimas del terrorismo y campañas electorales» (*ibid., loc. cit.*), de los tres cantaores citados, Moyano se ha retirado, el Cabrero ha anunciado su retirada para el presente año 2019, y solo Gerena sigue en activo.

Por otra parte, aún más claro ha sido el constante intento de instrumentalización ideológica del flamenco por parte de diversos e incluso antagónicos posicionamientos partidistas[196]: desde la derecha hasta la izquierda, desde el que se vino a llamar *nacionalflamenquismo* franquista, hasta los movimientos obreros, del nacionalismo español al andaluz, desde posiciones conservadoras y tradicionalistas a posicionamientos comunistas y libertarios, monárquicos y republicanos[197], etc. Afirma Martín Corrales:

> Sin duda alguna son numerosísimas las voces que sitúan al flamenco en el espacio propio de la derecha, política e ideológica, otorgándole incluso una estrecha sintonía con los sectores más conservadores y reaccionarios de la sociedad. Aunque menos numerosas no faltan aquellas otras que claman por reivindicar para el flamenco posiciones de izquierda, situándolo en el ámbito democrático e, incluso, revolucionario. (…) En realidad, los planteamientos citados son erróneos. Una tercera corriente se ha impuesto en los últimos veinte años. Parte de considerar que el flamenco nunca ha estado alejado de la cambiante realidad (en sus vertientes política, cultural, sociológica, etc.) en la que surgió y en la que se ha desarrollado desde su nacimiento. En definitiva, el

[196] Resulta paradigmático a este respecto un suceso reciente: el pasado 15 de enero de 2019, durante la investidura del presidente de la Junta de Andalucía, mientras que uno de los partidos identificados dentro del espectro derechista imponía como condición para votar a favor del nuevo presidente la defensa del flamenco, en el exterior del Parlamento, durante una manifestación contra el nuevo gobierno en general por el apoyo de ese mismo partido, y contra este en particular debido a muchas de sus propuestas políticas, un nutrido grupo de manifestantes ejercía su protesta bailando por *bulerías*.

[197] En los últimos tiempos ha aparecido un colectivo de personas que aúnan su afición por el flamenco y un discurso crítico respecto al sistema financiero, llamado *Flo 6x8*, que a través de de performances y actuaciones flamencas que posteriormente cuelgan en internet, llevan a cabo acciones de reivindicación política.

flamenco, como cualquier otra manifestación artística, no puede ser encajado en una determinada corriente política o ideológica. En todo caso, es lícito plantear que los intérpretes del flamenco han encarado, encaran y encararán de forma desigual los retos que plantea la situación política de cada período concreto. Atendiendo a lo anterior, lo que parece más plausible es que la gran mayoría de los cantaores, bailaores y guitarristas flamencos se amoldaron a las corrientes políticas dominantes en cada momento. En unos casos la actitud adoptada se debió a consideraciones de tipo ideológico, en otros a simple oportunismo político, cuando no a puro instinto de supervivencia. No faltan aquellos que se posicionaron fundamentalmente por el deseo de satisfacer al público al que se dirigían, ni los que se vieron envueltos en conflictos que no entendían o no querían entender (Martín Corrales, 2000: 83).

Además, el flamenco, en tanto que una de sus características es la de mostrar la cotidianeidad y la historia, no es ajeno a los avatares políticos, y al curso de los acontecimientos relacionados con ellos, pues tanto autores, como intérpretes, cabales, aficionados, o investigadores, etc. son hijos de su tiempo. Como dice Urbano, no se puede consignar de manera absoluta la ausencia de partidismo en el cante, a pesar de que la interpretación del mundo se realice desde un punto de vista personal: «Sin que suponga concreta renuncia política de partido, el mundo jondo nos ofrecerá la visión política de su entorno muy ajustada, por cierto, a la realidad propia, que es la que nos interesa plenamente, como es de lógica suponer» (Urbano, 1980: 42). No se puede decir por tanto que de manera general el jondismo exprese posiciones ideológicas explícitas y determinadas, ni que las quejas manifestadas en las letras puedan ser entendidas como una llamada al activismo o la revolución. A pesar de lo cual es patente la presencia de protesta y de rebeldía en sentido político [#456, #473], aunque estas, como señala Martínez Hernández, no tengan un destinatario concreto:

Es verdad que el grito del flamenco no parece en ocasiones ir contra nada ni contra nadie en particular, pero no porque carezca de objeto, sino porque su objeto, aquello contra lo que se dirige, no tiene rostro concreto y es inmenso. Ese grito de rabia no va muchas veces

> contra algo definido, sino contra todo, y se convierte en una enmienda a la totalidad, una protesta contra ese todo interesado que forman la razón, el poder y la historia. Se equivocan quienes creen que la voz del flamenco está al servicio de una causa política concreta, pero también quienes piensan que el flamenco es totalmente apolítico y nada entiende ni quiere entender sobre el poder o la historia. El error en ambos casos consiste en olvidar el origen más profundo de esa voz, que no está en lo que tiene de histórica, sino en lo que tiene de eterna, como depositaria de una experiencia universal del hombre. En la voz del flamenco está presente la memoria infinita de la desgracia y el desamparo porque en él se hizo música la rabia que produce la humillación, la afrenta de la desgracia, la mala sangre del desposeído y desesperado, la voz del paria. Esa voz, si se la escucha atentamente, es una protesta contra la conciencia burguesa ilustrada, optimista y satisfecha, contra la idea de reconciliación en la historia, contra la visión de este mundo como el mejor de los posibles, es una desconfianza permanente contra cualquier forma de poder (Martínez Hernández, 2005: 112–113).

Si la presencia de queja y protesta es resultado de la rebeldía arquetípica del flamenco, y si que se exprese rebeldía a la vez que resignación es resultado del carácter contradictorio de este, la noluntad transformadora por su parte guarda coherencia con la consideración jondista de que el ser humano es malo por naturaleza, pues ¿para qué intentar transformar una sociedad formada por seres que naturalmente tienden al mal? Como ejemplos de ello se pueden reproducir letras como la del tercio por *alegrías* que dice: «Los monarcos, la corona,/ los republicanos dicen que no,/ y yo le escucho a los viejos/ que no importa quien se ponga/ porque cambiarán los tiempos/ y no cambian las personas»; o la de la *seguiriya* que reza: «De golpe me vienen/ ganas de gritar/ mirando al cielo, porque de la tierra/ yo no espero na».

CAPÍTULO VII

TERCIO ESTÉTICO

«Mira qué pena es la mía,
mi dolor ya no me duele,
me duelen mis alegrías,
mi dolor ya no me duele,
me duelen las penas mías».

(Tientos)

§30. Estética y flamenco

A pesar de la más que evidente pertinencia de abordar el flamenco, debido a su condición de arte, filosóficamente desde la estética, no son muchas las obras que han tratado el arte jondo en este sentido[198], ni por parte de la filosofía, ni por parte de la flamencología. Aunque es de justicia reconocer la enorme calidad de las obras de reflexión estética (filosófica) en torno al arte flamenco. Destacan las conferencias de García Lorca y las obras de Martínez Hernández. En dichos trabajos se apuntan diferentes reflexiones en torno al que será el tema principal del presente capítulo: la posibilidad de lo jondo como categoría estética al modo de lo bello y lo sublime, y el duende, la musa y el ángel como formas alegóricas de las citadas categorías respectivamente.

Sin embargo, no es este el único asunto estético de interés respecto a la filosofía del flamenco. En tanto que aquella sujeto de este, se puede descubrir la concepción jondista de la belleza. Explícito en muchas letras del cante, el de lo bello, como ocurre antropológica y teológicamente, más que un ideal es un *materideal*, en este caso naturalista (es decir, más amplio que meramente vegetativo). La belleza desde el punto de vista del jondismo se identifica principalmente con la naturaleza, tanto la doméstica, más pequeña y cercana, como la más grande, salvaje y lejana. La hermosura es como la rosa [#525] o como los claveles blancos que se abren por la mañana [#531], es como los astros, como la luna, y como el sol [#530]. Pero teniendo en cuenta el panteísmo característico del flamenco, la Virgen también se muestra como *materideal* de belleza. Y lo es *materidealmente* y no idealmente porque, por lo general, la

[198] Estética puede significar tanto la «disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte», como el «conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico», 'Estética' (2015); en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de https://dle.rae.es/?id=GrPCrf2. Aunque hay muchas obras y estudios respecto a la estética en tanto que conjunto de elementos estilísticos del flamenco, son pocas las que se dedican a la rama filosófica. A veces se han producido confusiones a este respecto. Un buen ejemplo se puede encontrar en el XXIV Congreso de Arte Flamenco celebrado en Sevilla en 1996, y dedicado a la 'Estética del flamenco', cuyas actas recogen alguna que otra queja durante los debates posteriores a las sesiones de la ausencia de estética filosófica del, o en torno al, flamenco en dicho congreso.

comparativa mariológica lo es frecuentemente respecto a una imagen concreta de una advocación particular. La Madre se equipara a la naturaleza por el palo de la belleza[199]. Divinidad y natura aparecen constantemente en las letras del flamenco como paradigmas de lo bello [#508]. La belleza de estas mismas *vírgenes*, lo que cierra el círculo, es finalmente comparada con esos mismos elementos de la naturaleza con los que se equiparan a la persona amada, a la madre, a una ciudad, a un barrio, a una calle, a una plaza, etc. En este sentido pues también se muestra el jondismo eminentemente *materidealista*.

La referencia a la belleza, a la hermosura, a lo que es bonito, es constante en el flamenco, siendo uno de los núcleos temáticos, o cuando menos subtemáticos, es decir, cuando no es el tema o argumento principal, es un secundario de lujo frecuente. La apelación a lo que es bello en el cante sirve tanto para el elogio como para la crítica, tanto para la pena como para la alegría.

§31. Trialismo estético: lo jondo, lo bello y lo sublime

Además de poder ser identificado lo jondo como realidad metafísica, más exactamente como *locvs catacósmico*, la jondura, al modo de la belleza y la sublimidad, puede ser interpretada como categoría estética, y el duende, igual que el ángel y la musa para lo sublime y lo bello respectivamente —además de como metáfora de dos momentos del proceso dialógico jondo que conforma su naturaleza ontológica comunicativa—, como alegoría de la misma. Afirma Martínez Hernández que «la teoría estética occidental más clásica ha elaborado dos grandes categorías para resumir todas las experiencias de la sensibilidad» (Martínez Hernández, 2007: 112), a saber, «una es la de lo bello (que comprende el buen gusto, la gracia, la elegancia, la brillantez, la armonía, etc.) y otra es la de lo sublime (que incluye lo

[199] Cfr. Supra. §23.

asombroso, lo grandioso, lo grave, lo trágico, lo sobrecogedor)» (*ibid., loc. cit.*). Cabría preguntarse: primero, ¿quedan agotadas las experiencias de la sensibilidad estética en dicho par categorial?; segundo, ¿puede ser considerada la de lo jondo una categoría distinta a la de lo sublime y a la de lo bello, acaso un subcategoría de estas, o no puede considerarse ni una ni otra?; y, tercero y cuarto, en caso de ser afirmativa la cuestión anterior, ¿es posible que se den lo bello, lo sublime y lo jondo a la vez?, y ¿es la de lo jondo una categoría estética exclusiva del arte flamenco?

Partiendo a modo de hipótesis de las afirmaciones de Perujo de que «la estética del flamenco es esencialmente patética, porque se alimenta del *pathos*; porque sus formas no constituyen una lectura bucólica e indolente de la realidad» (Perujo, 2006: 60) —aunque esta es una cualidad de la ética, la metafísica, etc., en fin de toda la filosofía flamenca—, de Longino de que «[si a Cecilio le parece que] lo sublime y lo patético son una y la misma cosa, que siempre existen y crecen unidas entre sí, está en un error» (Longino, 1979: 158–159) —debido a que «existen pasiones que nada tienen que ver con lo sublime y que son insignificantes, como los lamentos, las tristezas y los temores; y a la vez hay mucha sublimidad sin pasión» (*ibid.*, pp. 158–159)—, y de Martínez Hernández de que «el cante jondo no se mueve en la órbita de lo bello o lo sublime» (Martínez Hernández, 2007: 122), es decir, de que lo jondo es una categoría estética distinta a las de lo sublime y lo bello, la siguiente pregunta surge sola: ¿qué diferencia existe entre lo jondo, como categoría estética, y lo bello y lo sublime teniendo en cuenta sus definiciones históricas?

Primeramente hay que señalar que lo bello y lo sublime han sido categorizados a lo largo de la historia de la estética, principalmente, como cualidad del objeto, o como sentimiento o reflexión subjetiva producida por un objeto en concreto[200]. En ambos casos, lo bello y lo

[200] Longino o Burke son dos de los que sitúan lo sublime o lo bello como característica del objeto: «Por belleza, entiendo aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que estos causan amor o alguna pasión parecida a él» (Burke, 2001: 67). Autores como Kant

sublime se definen en relación a un objeto y a un sujeto, sean cualidades objetivas o sean reflexiones, ideas o sentimientos subjetivos. A diferencia de esto, en el caso de lo jondo, objeto y sujeto son coincidentes, dado que es lo íntimo del sujeto particular el objeto de su interés. Por tanto, mientras que lo fundamental, o parte de lo fundamental, de lo bello y de lo sublime se halla en el exterior en tanto que son determinaciones bien de un objeto aprehendido por un sujeto, bien de un sujeto que contempla un objeto, la categoría estética de lo jondo tiene su fundamento en el interior del sujeto singular, siendo este un sí mismo y en cierto modo a su vez también un otro, de forma que es el sujeto el objeto poseedor del carácter de jondo y el sujeto que reflexiona (que enjuicia, que siente o que posee) la idea de lo jondo respecto a dicho sujeto individual en tanto que objeto. De modo que, por esto, en el caso de la jondura como categoría estética, la discusión en torno a si se trata de una cualidad del objeto o una reflexión, juicio o idea del sujeto, queda superada puesto que el objeto y el sujeto son uno solo y el mismo. Sin embargo, esto no quiere decir que el flamenco en general o un cante o tercio en particular no puedan ser jondos o sean un sujeto. A pesar de lo cual pueden ser jondos en tanto que el objeto principal de estos objetos es el ser humano en su intimidad. Así, dice Martínez Hernández que «lo sublime no es idéntico a lo jondo, es la exterioridad de lo jondo, es lo jondo visto desde arriba. (...) Lo sublime sería así lo jondo racionalizado e idealizado, moralizado y visto desde fuera, pero no vivido y sentido desde dentro» (Martínez Hernández, 2007: 122). Lo

sitúan el sentimiento de lo bello y lo sublime como parte del juicio del sujeto sobre un objeto: «Ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu mediante cierta representación de la que se ocupa el juicio reflexionante» (Kant, 2011: 169). En esta segunda línea encontramos igualmente a Schiller o a Schopenhauer, quien afirma: «[Lo bello y lo sublime] no se distinguen esencialmente por el objeto, pues en todo caso el objeto de la contemplación estética no es la cosa individual sino la idea que aspira a revelarse en ella, es decir, la adecuada objetividad de la voluntad en un grado determinado: su correlato necesario, independiente como ella del principio de razón, es el sujeto puro del conocer, al igual que el correlato de la cosa individual es el individuo *cognoscente*, ubicados ambos en el terreno del principio de razón» (Schopenhauer, 2009: 263). Una tercera posición la encontramos en Jane Forsey, para quien lo sublime no puede ser ni una cosa, ni la otra: «Lo sublime, como hemos visto, no puede ser un objeto de experiencia, pero tampoco una descripción del fallo cognitivo de un sujeto dado. Si es algún tipo de sentimiento o estado emotivo, no puede ser explicado por ninguna teoría. En la primera interpretación, lo sublime es nada; en la segunda, cualquier cosa; y en la tercera, no puede ser teorizado en absoluto» (Forsey, 2007: 389).

que no quita que quepa la pregunta (a la que se tratará de responder más adelante) de si, en tanto que objetos, el arte flamenco, un tercio, una letra, una falseta, etc., pueden ser calificadas, además de como jondas, como bellas o sublimes.

Así pues, por un lado, una primera diferencia entre lo bello y lo sublime, y lo jondo, es que aquellos son o bien cualidades de un objeto, o bien juicios subjetivos acerca de un objeto, mientras que este señala conjuntamente la cualidad de un sujeto como tal y de la consideración y expresión objetiva de este mismo sujeto. Pero no del sujeto en general, sino específicamente de lo interior íntimo del mismo, es decir, de lo profundo de este. Lo que lleva a la segunda diferencia entre sublimidad, belleza y jondura como lo elevado, lo superficial y lo profundo, respectivamente. La propia etimología de jondo (de hondo) ya indica esta cualidad. Por el contrario, en una de las más repetidas a lo largo de la historia de la estética categorizaciones de lo sublime encontramos la definición de este como lo elevado, lo alto, e incluso lo grande. Desde Longino (Pseudo–Longino), quien afirma que «lo sublime es como una elevación» (Longino, 1979: 148). Esta especificación de lo sublime se aprecia en autores como Edmund Burke, quien señala que «lo sublime, que es la causa de la primera [de la admiración], siempre trata de objetos grandes y terribles; lo otro [lo bello], de las cosas pequeñas y placenteras» (Burke, 2001: 84). Igual que este, Kant define lo sublime —y con ello también lo bello— de forma similar en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* cuando afirma que «lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede ser también lo pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar engalanado. Una gran altura es tan sublime como una profundidad» (Kant, 2005: 214). Y lo mismo se puede leer en la *Crítica del juicio* cuando concreta lo sublime como «lo que es absolutamente grande» (Kant, 2011: 165), o lo que es lo mismo, «aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña» (*ibid.*, p. 168). De la misma manera que Longino, que Burke o que Kant, también determina lo sublime como elevado Schopenhauer, para quien, cuando al observador «le

llena el sentimiento de lo sublime (*Erhabenen*), se halla en estado de elevación (*Erhebung*)» (Schopenhauer, 2009: 256)[201]. Señala Longino: «Deberíamos preguntarnos en primer lugar si existe un arte de lo sublime o de su opuesto [lo profundo[202]]» (Longino, 1979: 149). No queda demasiado claro si trata como sinónimos lo elevado y lo profundo (aunque en la traducción de García López se apueste por entenderlo como lo contrario), si con el término *βάθους* se refiere a lo

---

[201] «En lo bello el conocer ha obtenido la supremacía sin lucha, ya que la belleza del objeto, es decir, la condición que tiene de propiciar el conocimiento de su idea, alejó de la conciencia sin resistencia e imperceptiblemente la voluntad y el conocimiento de las relaciones entregado a su servicio, quedando la conciencia como puro sujeto del conocimiento, de modo que no permaneció recuerdo alguno de la voluntad: en cambio, en el caso de lo sublime aquel estado de conocimiento puro solo se gana tras desprenderse consciente y violentamente de las relaciones del mismo objeto con la voluntad, conocidas como desfavorables, a través de una elevación libre y consciente por encima de la voluntad y el conocimiento referente a ella» (Schopenhauer, 2009: 256). Y añade: «[El sentimiento de lo sublime se distingue] del sentimiento de lo bello únicamente por el añadido de ser una elevación sobre la relación conocidamente hostil del objeto contemplado con la voluntad, según que este añadido sea fuerte, intenso, apremiante y cercano, o bien débil, remoto y meramente aludido, surgen diversos grados de lo sublime y hasta tránsitos de lo bello a lo sublime» (*ibid*., p. 257).

[202] En la edición de 2007 de la editorial Metales Pesados del *De lo sublime*, aclara Pablo Oyarzún en nota a pie de página a colación de esta teórica oposición entre lo sublime y lo profundo: «Los códices, y ante todo el *Parisinus* (P), traen *βάθους*, 'profundidad', 'profundo'. La mayor parte de los comentaristas validan la escritura conservada, suponiendo que Pseudo–Longino establece una sinonimia entre sublimidad y profundidad, pero algunos juzgan que se trata de una *incerta lectio*, y proponen *πάθους*, 'pasión': la enmienda es de Warton; Brandt, entre otros, lo sigue. La corrección se ajusta muy bien al tema central del tratado, sobre todo si se considera la importancia que el autor confiere a lo patético en su doctrina. Por otra parte, sería extravagante que el anónimo hubiese apelado a la noción de profundidad en el momento de plantear la pregunta programática de su exposición, si ese concepto no iba a desempeñar ninguna función en adelante. De ser atinada la sospecha de una corrupción de *Parisinus*, no es improbable que la idea de profundidad haya sido fortalecida por las lecturas modernas. Véase bien que si se mantiene la lección de los códices, es posible explicar el sustantivo *βάθους* de dos maneras fundamentales, ambas muy bien documentadas por las disquisicones estéticas del siglo XVIII. Primero, como lo opuesto a lo sublime (García López): *lo bajo*, *lo ínfimo*; en esta línea, *βάθους*, asume en la modernidad una significación opuesta a la de lo sublime, en el sentido del anticlímax o del vuelco a lo ridículo. Esta es precisamente la acepción que le da Alexander Pope en su sátira de la presente obra, titulada *Peri Bathous: or, Martin Scriblerus His Tratise of the Art of Sinking in Poetry* (1727). Esta primera inteligencia es, sin embargo, problemática: Fyfe ha hecho notar que, hablando de cualidades mentales, el adjetivo *βάθους* significa 'profundo' y no 'bajo', con lo que se hace difícil acreditar el sentido de la oposición. En segundo lugar, el sentido de *profundo* podría entenderse aquí como 'solemne', 'serio', 'grave' o incluso 'grande' (Lebègue), y en este caso se trataría de una variedad de lo sublime (cf. Guidorizzi, p. 139s., quien a pesar de todo prefiere la corrección por *πάθους*). También en este caso encontramos documentación dieciochesca que sustenta este sentido. En todo caso, la correlación de las nociones de sublimidad y pasión es una constante del opúsculo, y Psuedo–Longino pone especial acento en la importancia que tiene el tema de las pasiones. Pero no se trata de una identidad. Si bien lo sublime suele destacarse por la suscitación de afectos enérgicos y una

profundo como lo bajo, lo superficial, lo que en este caso se podría identificar con lo bello, o se trasluce en esta posible contraposición una intuición de lo que en el flamenco se ha categorizado siglos después como lo jondo —y que supondría además una respuesta a otra de las preguntas tratadas al final de este epígrafe como es la de si lo jondo es una categoría estética meramente aplicable al flamenco o bien si puede haber más cosas que puedan ser denominadas jondas (de forma similar al hecho de que haya reflexión, teorías y obras que pueden ser llamadas estéticas y que fueron escritas con siglos de anterioridad a que la disciplina se denominase así)—. Más allá de la falta de univocidad apreciable en esta cuestión en la obra de Longino, la tan flamenca metáfora del árbol y la *materidea* botánica característica del jondismo ofrecen una excelente definición gráfica de la comprensión espacial de lo sublime, lo bello y lo jondo. Así, si el primero expresa lo elevado, es decir, las ramas, las hojas, flores y frutos, lo que, antropométricamente hablando, supera en altura al ser humano, lo que le supone lo inalcanzable a mano de manera inmediata al tacto, al gusto y al olfato, y que solo puede ser aprehendido por la vista y, si acaso, si el viento así lo posibilita, por el oído, y lo bello señala lo superficial, lo alcanzable y cercano, es decir, el tronco del árbol, entonces lo jondo son sus raíces, lo profundo, lo clavado en la tierra que de ella y en su oscuridad se nutre, y en la que se ancla, a la que pertenece y con la que se confunde, lo interior velado, inaccesible a los sentidos [#510] y que sostiene el exterior en toda su belleza y sublimidad. Así, desde un punto de vista antropométrico, lo sublime también puede identificarse con lo grande comparado con el ser humano, es decir, el árbol hasta su copa, y lo bello con lo pequeño, es decir, el tronco cercano hasta donde el ser humano alcanza sin auparse, o como escribe Burke: «Atendiendo a su cantidad [respecto a los sublimes], los objetos bellos son comparativamente pequeños» (Burke, 2001: 85). Y prosigue después:

---

comprensión de este nexo es indispensable para la teoría cabal, puede darse también sin emociones concomitantes», (Pseudo–Longino (2007); *De lo sublime*. Traducción de Eduardo Molina C. y Pablo Oyarzún R., Noticia Preliminar, Notas e Índices de Pablo Oyarzún R., pp. 21–22. Ed. Metales Pesados: Santiago de Chile).

> Los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero, negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande, en muchos casos ama la línea recta y cuando se desvía de esta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo (Burke, 2001: 94).

Lo jondo refiere aquello que está más allá de lo superficial, como lo sublime pero sin ser elevado puesto que se halla en las profundidades. O lo que es lo mismo, escapa, en el sentido de hallarse al margen, a la comparativa antropométrica, partiendo de la base de que la medida física humana solo puede ser exterior, y la jondura se adecuaría a una teórica medida de lo interior, de lo íntimo, en principio, improbable y posiblemente quizás inmensurable. Es por ello que lo jondo puede ser identificado como grande a la vez que pequeño, áspero a la par que delicado, enrevesado a la vez que recto, puede no ser grande ni pequeño a la vez o ser ambas al mismo tiempo, «lo oscuro–luminoso, lo terrible–jubiloso, lo crudo–cultivado, [donde] se halla la voz rota, extrema, indomable, rabiosa, vital y primitiva del cante jondo» (Martínez Hernández, 2007: 121). Es decir, lo jondo muestra lo contradictorio. Si como afirma Kant, «la tragedia se distingue (…) principalmente de la comedia en que la primera excita el sentimiento de lo sublime y la segunda el de lo bello» (Kant, 2005: 216), la tragedia cómica y la comedia trágica, la contradicción, excita el sentimiento de lo jondo [#496]:

> Lo jondo es terrible y jubiloso, oscuro y luminoso, fatídico y elegido, paradójico, es la experiencia del amor/muerte como raíz subterránea y como centro pasional de nuestra existencia. Lo jondo es el ser negado, olvidado y secreto que nos posee, el mundo sumergido y confuso que todos llevamos dentro, el lugar en el que todas las contradicciones no son solo posibles, sino inevitables. En el paisaje de lo jondo viven abrazados todos los contrarios, hay un sol que da frío, una nieve que quema, se ama a muerte y se muere

de amor, se oye gritar de alegría y reír de pena (Martínez Hernández, 2007: 122–123).

Así, frente a lo superficial, que es jubiloso, y a lo elevado, que es angustioso, en lo profundo «el cante jondo desciende a ese lugar en el que las pasiones opuestas se encuentran, se mezclan, se avivan mutuamente» (Martínez Hernández, 2007: 126), y por ello, «en su voz se juntan la más honda pena con la más honda alegría» (*ibid., loc. cit.*).

Por otro lado, lo bello, desde la antigüedad originaria del pensamiento filosófico occidental, ha sido identificado con el placer, como en Platón: «Lo bello es esa parte del placer que se produce por la vista o por el oído» (Platón, *Hip. May.*, 299b), o en Aristóteles: «Lo bello es (sinónimo de) lo placentero o de lo que es preferible por sí mismo» (Arist. *Ret*. I. 7. 1364b27), es decir, «lo que, siendo preferible por sí mismo, resulta digno de elogio; o lo que, siendo bueno, resulta placentero en cuanto que es bueno» (Arist. *Ret*. I. 9. 1366a32). Lo bello con el placer y lo sublime con el terror en tanto que placer capaz de ser provocado por el dolor o la pena[203], siempre y cuando prevalezca la seguridad del sujeto protagonista de la experiencia estética de tal forma que, tanto en el placer sereno de la belleza como en el placer terrorífico de lo sublime, la tranquilidad de la ausencia de amenaza exterior se erigen en fundamento para que lo uno y lo otro —lo bello y lo sublime— puedan ser considerados categorías estéticas. Esta comprensión en virtud de la cual lo terrible o lo trágico son identificados con lo sublime siempre y cuando no se halle comprometida la integridad del sujeto protagonista de la experiencia estética se puede encontrar en Addison, Burke, Kant, Schiller o Schopenhauer. Se pregunta así el primero de ellos que cómo es posible que el terror cause placer, a lo que responde que lo es cuando el ser humano siente la ausencia de peligro ante el objeto o situación terrible:

[203] «El sentimiento de lo sublime es pues un sentimiento de dolor [de pena] que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado, por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia estas es para nosotros una ley» (Kant, 2011: 177).

> No es extraño que nos deleiten las pasiones capaces de producir la esperanza, la alegría, la admiración, el amor y otras semejantes; porque jamás se excitan estas [en la mente] sin que vayan acompañadas de un placer interno. Pero ¿cómo es que nos deleitan el terror y el abatimiento, cuando el sentirlos y aún el temerlos nos incomoda tanto en otras ocasiones? Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos a peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto (Addison, 1999: 188–189).

De la misma manera se expresa Burke cuando afirma que todo aquello «que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime» (Burke, 2001: 29), aunque especificando que «cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos» (*ibid., loc. cit.*). Igualmente, Kant sostiene que el aspecto de la naturaleza es «más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro» (Kant, 2011: 181), de modo que se pueden denominar «sublimes [temibles] a esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario» (*ibid., loc. cit.*). En la línea kantiana, en virtud de la cual esta sublimidad provocada por la seguridad ante lo temible descubre en cada ser humano una facultad de resistencia que le otorga valentía para medirse con el poder de la naturaleza, encontramos a Schiller, para el cual «sublime es únicamente el objeto ante el que sucumbimos como seres naturales, pero del que, como seres racionales, como criaturas no pertenecientes a la naturaleza, nos sentimos absolutamente

independientes» (Schiller, 1992: 79), de modo que «es preciso sentirse seguro para que lo terrible pueda sobrecogernos» (*ibid*., p. 83).

> Cuando no se da lo primero, cuando la sensibilidad no percibe el objeto como realidad terrible, no es posible sublimidad alguna. Tampoco lo es cuando falta lo segundo, cuando el objeto es meramente terrible y a nosotros nos resulta imposible percibir nuestra superioridad sobre él como seres racionales. Sin libertad interior de espíritu no es posible descubrir en lo terrible una realidad sublime, ni sentir satisfacción en ello. Para que llegue a serlo, debe hacernos sentir la independencia y la libertad del espíritu, pues el temor verdadero, el auténtico terror aniquila toda libertad. El objeto sublime debe ser terrible, pero sin llegar a provocar verdadero temor. El temor es un estado de sufrimiento y violencia, Lo sublime, en cambio, agrada únicamente como objeto de libre contemplación y merced al sentimiento de actividad interior. Según eso, el objeto terrible no dirige su poder contra nosotros, y, en caso de hacerlo, permite que nuestro espíritu venza a la sensibilidad y conserve su libertad (Schiller, 1992: 81–82).

De forma análoga, Schopenhauer ve lo sublime en la separación del ser humano respecto a los peligros que la adversa y azarosa naturaleza de la que este depende puede provocar en él, es decir, a la aprehensión de los objetos terribles desde la tranquilidad de la seguridad. En el contraste entre el peligro y la seguridad aparece o es apreciable el sentimiento de sublimidad:

> Nuestra dependencia, nuestra lucha con la naturaleza hostil, nuestra voluntad quebrantada en ella, se nos presentan ahora intuitivamente ante los ojos: pero mientras no prevalezca el apuro personal y nos mantengamos en la contemplación estética, el sujeto puro de conocimiento mirará a través de aquella lucha de la naturaleza, de aquella imagen de la voluntad quebrantada, y captará tranquilo, imperturbable e impávido las ideas en los objetos amenazadores y terribles para la voluntad. Precisamente en ese contraste se encuentra el sentimiento de lo sublime (Schopenhauer, 2009: 259).

Lo jondo, a diferencia de lo sublime, expresa el temor o el terror con peligro [#529], desde la inseguridad y la vulnerabilidad, es decir, no frente, en tanto que separado, al mundo, sino en él, sujeto a las vicisitudes hostiles de la existencia y la naturaleza en la que esta tiene lugar. Por tanto, frente a una categoría, la sublimidad, históricamente descrita como necesariamente percibida desde la tranquilidad de la seguridad para poder ser estéticamente *experienciada* y enjuiciada como sublime, la jondura, por su parte, manifiesta la experiencia estética a la base de aquello tanto de la naturaleza, como de la sociedad, como de las fuerzas metafísicas o divinas, que pone en peligro al ser humano. En este sentido, afirma García Lorca: «El duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo» (García Lorca, 1977: 1105–1106) [#514]. Este aspecto es de suma importancia no solo por la diferencia que muestra entre lo jondo y lo sublime, sino porque, además, supone una refutación de los posicionamientos filosóficos que postulan la imposibilidad de contemplación estética respecto al apuro o situación de peligro, o la contradicción entre ambas, es decir, entre la inseguridad y la experiencia capaz de producir sobrecogimiento estético, al modo de Burke[204], o de Schiller —quien afirma: «Cuando nos sentimos verdaderamente en peligro, cuando somos el objeto de un poder hostil de la naturaleza, desaparece el juicio estético» (Schiller, 1992: 82)—, o de Schopenhauer[205]. Así, de igual forma a como lo jondo se veía diferenciado con lo bello y lo sublime respecto a que en aquel no hay separación entre objeto y sujeto como en estos, pues en el primero

[204] «Si el dolor y el terror se modifican de tal modo que no son realmente nocivos; si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona, en la medida en que estas emociones alejan las partes, sean finas o toscas, de un estorbo peligroso y perturbador, son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime» (Burke, 2001: 100–101).

[205] «Si en la conciencia apareciera un acto de voluntad individual real debido al asedio y peligro reales para la persona por parte del objeto, entonces la voluntad individual así conmocionada ganaría la supremacía, se haría imposible la tranquilidad de la contemplación y la impresión de lo sublime se perdería dejando paso al miedo, en el que el afán del individuo por salvarse desbancaría cualquier otro pensamiento» (Schopenhauer, 2009: 257).

coinciden sujeto y objeto, en lo jondo no hay separación entre la hostilidad o peligrosidad de lo terrible o temible y el sujeto, ya que en él se muestra lo espinoso y adverso de la existencia, las dificultades y peligros de la vida, los golpes recibidos, junto con las duquelas y fatigas que provocan —pues como afirma Leblon, en el flamenco «no se trata de cultivar lo bonito (lo soso), lo que es caricia y halago para el oído, sino, por lo contrario, lo que hiere, la voz que duele, el cante que lastima» (Leblon, 1997: 65)—, o la alegría con la que el sinsentido del mundo y la angustia que provoca son respondidas. Podría argumentarse que, en realidad, tanto en la obra de arte jonda, como en la sublime (o tanto en la obra de arte que provoca el sentimiento de lo jondo como el que provoca el de lo sublime), el peligro aparece en forma de recreación artística. La respuesta a esto es, además de señalar los palos de labor que se cantan mientras quienes los interpretan exponen su propia vida en algún trabajo, habitualmente duro y que por lo general pone al ser humano a merced de la naturaleza, que mientras lo sublime es resultado de una recreación de lo que podría suceder o de lo sucedido lejos del espectador, lo jondo es el fruto de una vivencia [#534], de lo que tanto el intérprete, como el espectador–oyente han experimentado en primera persona o van a experimentar en el futuro en tanto que experiencia ineludible (como la muerte, por ejemplo). Es decir, que lo sublime está emparentado con lo verosímil, mientras que lo jondo lo está con la verdad. Escribe Martínez Hernández:

> El arte jondo, terrible, nace, por el contrario [al arte bello o sublime que tiene como soporte una concepción metafísica no trágica], de la experiencia de un desajuste primordial, crece desde la intuición sentimental del casi y se alimenta de la angustia, de la desesperación, del horror y del espanto. Se nutre de esos amargos alimentos terrestres para digerirlos, transformarlos y convivir con ellos. El cante jondo es terrible por ser la unión de la desgracia y el desamparo, que es una forma de desgracia más profunda. Terrible es lo que nos derriba y nos devuelve a la tierra (Martínez Hernández, 2007: 124).

Estos peligros y angustias vivenciadas por el sujeto estéticamente expresadas en un objeto categorizado como jondo no son padecimientos solipsistas aunque sean individuales, es decir, experimentados meramente por el autor de la obra o el intérprete, sino que son (com)padecimientos. No en el sentido de una suerte de sentir colectivo, sino en el de la identificación en el ajeno del propio. Es decir, en la concomitancia entre las inconmensurabilidad, inexpresabilidad absoluta o profundidad de la pena, por ejemplo, por la muerte de un ser querido de un otro, con las experimentadas por un *yo* cualquiera en carne propia, desde la premisa de la imposibilidad de comparación, si no es meramente de manera asintótica, entre el dolor de ese otro y el propio, en vivencias que pueden ser tomadas como similares aunque nunca iguales. A diferencia de lo sublime en virtud de lo cual, según Burke, «es necesario que mi vida no esté ante ningún peligro inminente, antes de que pueda gozar del sufrimiento de los demás, sea real o imaginario» (Burke, 2001: 36) —a pesar de que «aunque no suframos un dolor intenso o no nos hallemos expuestos a un peligro inminente, podemos sentir por los demás en la medida en que sufrimos» (*ibid., loc. cit.*)—, en el caso de lo jondo, lo diferenciador estriba en la experimentación conjunta del mismo sufrimiento provocado por el peligro expresado estéticamente. Pues no se trata únicamente del hecho de que «la desdicha de los demás despierta en el espectador sentimientos compasivos y hace latir su corazón con desdichas extrañas» (Kant, 2005: 216), y por ello los seres humanos nos sentimos «dulcemente conmovidos y vemos íntimamente la dignidad de nuestra propia naturaleza» (*ibid., loc. cit.*), ya que, como dice Schopenhauer, al trasladar la explicación del sentimiento de lo sublime —que disuelve al humano en la nihilidad en tanto que queda reducido a nada ante la enormidad de la magnitud del objeto que provoca el sentimiento de sublimidad— a lo ético, «en su propia vida y sus desgracias verán menos su suerte individual que la de la humanidad en general, dedicándose más a conocer que a sufrir» (Schopenhauer, 2009: 262), sino que se trata del reconocimiento de la pena o la angustia propia en la ajena, es decir, de la compartición de

lo que de universal posee lo particular, como por ejemplo la muerte de la madre: aunque la muerte es una experiencia universal humana, la muerte (que ya fue o que será) de la madre de cada cual, así como la vorágine de sentimientos, emociones, recuerdos, etc., que desata o desatará en el interior de cada uno, es intransferible; sin embargo, la (posibilidad de) muerte de una madre o de un ser querido es una experiencia general, de modo que sin olvido de lo individual, es decir, de la muerte de la madre propia en este caso, en el reconocimiento de la similitud generalizada de la inmensidad e indescriptibilidad de la pena y del dolor ante la muerte de una madre, surge la compasión de lo universal que conlleva dicha experiencia tan particular y personal. La idea de lo jondo como terror con peligro, convierte además a dicha categoría estética en un contraargumento a los posicionamientos que, como Schiller, niegan la posibilidad de placer estético en la (com)pasión, cualidad característica del flamenco:

> El dolor compartido prevalece sobre el gozo estético. Solo cuando es mera ilusión, pura ficción —o cuando existiendo en la realidad no se presenta directamente a los sentidos, sino a la imaginación—, puede el sufrimiento llegar a ser estético y despertar el sentimiento de lo sublime. La idea del sufrimiento ajeno, unida a la emoción y a la conciencia de la libertad moral interior, es sublime patéticamente. La simpatía o la emoción compartida —participada— no son manifestaciones libres del espíritu que debiéramos producir en nosotros por propia actividad, sino afecciones involuntarias de la facultad de sentir determinada por la ley natural. No depende en absoluto de nuestra voluntad compartir el sufrimiento de una criatura. Tan pronto como tenemos una idea de su dolor, nos vemos obligados a ello. En estos caso obra la naturaleza, no nuestra libertad: la emoción del espíritu se anticipa a la decisión. Así pues, la percepción subjetiva del sufrimiento debe producir en nosotros, merced a la invariable ley natural de la simpatía, una sensación dolorosa, que lo convierte de algún modo en padecimiento propio y provoca nuestra compasión. La compasión no significa únicamente compartir la aflicción de otro o conmoverse por la desgracia ajena, sino también comprender sus tristezas, sean las que sean. Por consiguiente, hay tantas clases de compasión como formas originarias de sufrimiento. Existen el temor y horror compasivos, y también el miedo, la indignación y desesperación compasivos. Ahora

> bien, si lo que provoca la emoción —lo patético— ha de proporcionar el fundamento de lo sublime, no debe llegar a convertirse en sufrimiento propio. En medio de la emoción más profunda debemos distinguirnos del sujeto que sufre, pues la libertad del espíritu se arruina cuando la ilusión se transforma en verdad auténtica (Schiller, 1992: 97).

Lo jondo pues, a diferencia de lo sublime, supone una experiencia de compartición de sufrimientos en base a lo que de universal posee el padecimiento propio expresado u oído (o visto). En la historia de la filosofía, que tanto ha tratado la dualidad bello–sublime como par dialéctico fundamental de la estética, se puede decir que lo más cercano respecto a la jondura como concepto estético se encuentra en Nietzsche. Y más exactamente en la noción de dionisíaco. Para el pensador alemán, lo bello y lo sublime son categorías apolíneas frente a la *innombrada*[206] de lo dionisíaco, expresada en la tragedia griega clásica, y que bien podría ser identificada con la de lo jondo. Es por ello que afirma García Lorca en 'Teoría y juego del duende':

> Este "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" [definición lorquiana de duende flamenco parafraseando a Goethe cuando este habla de Paganini] es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a la bailarinas de Cádiz o al dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio (García Lorca, 1977: 1098).

Con el jipío jondo, como en la tragedia griega clásica según el filósofo sajón, «místico grito jubiloso de Dionisos, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del Ser [«cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor»[207]], hacia el núcleo más íntimo de las cosas» (Nietzsche, 1997a: 132). Esta individuación

[206] A diferencia de lo apolíneo, que Nietzsche asocia a las categorías de lo bello y lo sublime, a lo dionisíaco no asocia (no nombra respecto a este) ninguna categoría definida particular.
[207] Nietzsche, 1997a: 164.

que se quiebra, en el caso del flamenco apela a la juerga, al rito, a la comunicación dialógica que supone su naturaleza ontológica, en la que se experimenta lo universal en lo particular y propio a la misma vez que lo particular y propio en lo universal. Cuando el coro dionisíaco flamenco, que en el caso del arte jondo está representado por la juerga al completo, grita su particular *ευοι* (*¡evohé!*) con sus oles y sus arsas al unísono en el momento justo de manera espontánea, —y que tanto impresionan al neófito, al turista—, no desaparecen los individuos ni son tragados por el grupo que entre todos, como protagonistas, conjuntamente con los artistas, conforman en la juerga, a pesar de que, como en la tragedia griega descrita por Nietzsche, «la excitación dionisíaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida» (Nietzsche, 1997a: 82), de forma que puede «verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter» (ibid., loc. cit.). En el público, sujeto activo en el arte flamenco, la jondura ajena percibida provoca la experimentación de la propia, siendo pues esa jondura ajena el detonante de la mirada y diálogo íntimo del sujeto consigo mismo, mientras que respecto al artista, la *materialización* del duende en acto se erige en experiencia confirmatoria del pellizco, y por tanto de la compasión, del padecimiento conjunto, de la jondura. Afirma Kant: «Lo sublime conmueve, lo bello encanta» (Kant, 2005: 213). ¿Y lo jondo? Si lo sublime conmueve y lo bello encanta... lo jondo pellizca [#502]. Puesto que «el cante jondo consigue hacernos partícipes del sentimiento de lo terrible gracias a su profunda condición patética, a su singular virtud conmovedora» (Martínez Hernández, 2007: 125). Como en la descripción nietzscheana, según la cual las «partes corales entretejidas en la tragedia son, pues, en cierto modo, el seno materno de todo lo que se denomina diálogo» (Nietzsche, 1997a: 84), para el cantaor granaíno Enrique Morente, la clave está en la transmisión, en la comunicación que posibilita la respuesta báquica, el *¡evohé!* jondo: el arsa y el ole. Afirmaba el artista nazarí en una entrevista:

> El pellizco es un concepto muy ambiguo, pero hay que tenerlo. Muchas veces te dan ganas de coger unos alicates para explicar lo que es el pellizco. Canta bien, pero no tiene pellizco; o tiene pellizco, pero no canta tan bien. (...) El pellizco lo tiene aquel que tiene la impronta de quejarse con personalidad y de transmitir. Todo está en la transmisión. El secreto está en transmitir. En una ráfaga hacer un detalle que transmita; y de ahí viene el ole[208].

Así, si lo bello y lo sublime se experimentan con y en el mundo, es decir, si suponen y se dan en un diálogo exterior, lo jondo, por el contrario, supone y se da en el *metadiálogo* compasivo formado por los diálogos de cada sujeto individual consigo mismo, y sacado hacia afuera, al exterior, también de forma dialógica por un grupo de consigo mismos. O lo que es lo mismo, en un diálogo interior de sentimientos propios provocados principalmente por las fuerzas (metafísicas) jondas, que tienen condición de universales; de modo que la jondura se presenta como resultado de una experiencia íntima, estéticamente expresada —además de compartida—, en un acto súbito de desvelamiento, esto es, de exposición de la verdad [#512]. En esta línea, afirma Washabaugh: «La clave para entrar en contacto con este núcleo trascendental de la emoción es la sinceridad» (Washabaugh, 2005: 128), ya que «cuando el cantaor se deja llevar por una sinceridad feroz (el duende), se vuelve radicalmente hacia su propio interior (se ensimisma)» (*ibid., loc. cit.*)[209]. La expresión sincera, la manifestación de la verdad como aspiración y cualidad revela a la de lo jondo como posible categoría del arte dionisíaco caracterizado según Nietzsche por manifestar la verdad, frente a lo bello y lo sublime, categorías del arte apolíneo, caracterizadas por expresar la apariencia[210], el primero, y la intermedia (entre verdad y

---

[208] Cuéllar, M. 'Los Morente se hacen más grandes'; en, *Diario El País*, 29/11/2009. https://elpais.com/diario/2009/11/29/eps/1259479616_850215.html.

[209] Cfr. Supra, §12.

[210] Escribe, respecto a la belleza como apariencia, Nietzsche: «Pero ¿qué es la belleza? "La rosa es bella" significa tan solo: la rosa tiene una apariencia buena, tiene algo agradablemente resplandeciente. Con esto no se quiere decir nada sobre su esencia. La rosa agrada, provoca placer, en cuanto apariencia: es decir, la voluntad está satisfecha por el aparecer de la rosa, el placer por la existencia queda fomentado de ese modo» (Nietzsche, 1997b: 251).

apariencia) verosimilitud, el segundo[211]. Para Martínez Hernández, quien acepta la posibilidad en la tragedia tanto de sublimidad como de jondura, aquella señala lo teórico de la experiencia verdadera que representa esta, recalcando así, como Nietzsche, la relación de lo jondo —dionisíaco— con la verdad, y de lo sublime con la aparente verosimilitud: «Lo sublime es la experiencia teórica de lo trágico, es la tragedia entendida como apariencia transitoria que puede ser superada y no como verdad última de nuestra existencia» (Martínez Hernández, 2007: 122). O como asegura el filósofo alemán respecto a la tragedia griega clásica, «la lucha entre verdad y belleza nunca fue mayor que cuando aconteció la invasión del culto dionisíaco» (Nietzsche, 1997b: 240), puesto que en este «la naturaleza se desvelaba y hablaba de su secreto con una claridad espantosa, con un tono frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder» (*ibid., loc. cit.*). Por ello recalca: «Un arte que en su embriaguez extática hablaba la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia» (*ibid*., p. 242).

Una comparación similar realizan los hermanos Caba Landa entre la zarzuela, apolínea, es decir, bella o sublime, relacionada con lo artificioso, con la apariencia, y el flamenco, dionisíaco, esto es, jondo, relacionado con la verdad, con la íntima y personal de las profundidades de cada cual, y, por tanto, expresión de la naturaleza, como la dionisíaca tragedia griega descrita por Nietzsche:

> El canto de zarzuela nos parece espíritu que camina hacia la técnica, hacia la naturaleza; como el cante jondo nos parece naturaleza, pero embebida en una atmósfera que la vitaliza y produce en ella primeros vagidos, ciegas tentativas de ser espíritu. El cantaor tiene conciencia de piel, el cantante de raíces. Para cantar zarzuelas u óperas hace falta educación, y arte o artificio, es

[211] Para Nietzsche, el mundo de lo sublime (como el de lo ridículo) es «el de la 'verosimilitud'» (*ibid*., p. 245). Y añade: «Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad, velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza, pero que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un mundo intermedio entre la belleza y la verdad (...) no aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la verosimilitud» (*ibid*., *loc. cit*.).

> decir, espíritu. Para cantar lo jondo tiene que haber sentimiento y estilo, es decir, sensación de naturaleza. El primero canta con un fin estético, lo que él mismo y otros han elaborado de un modo consciente, intelectual; el segundo purga su propia alma de sensaciones y sentimientos indiferenciados, de un modo sensitivo y subconsciente; sentimientos y sensaciones que solo así, cantándolos, se hacen conscientes y aspiran a ser espíritu (Caba Landa, 1988: 96).

Basta con hacer de nuevo —como ya se hizo en el capítulo relativo a la epistemología con un fragmento de la *Historia de la estética* de Tatarkiewicz[212] sobre la poesía temprana de los griegos— un ejercicio de sustitución sobre un fragmento del nietzscheano *La visión dionisíaca del mundo*, para darse cuenta de (las coincidencias en el texto que revelan) la condición dionisíaca del flamenco, y, por tanto, también de la categoría estética de lo jondo como paradigmática de ella. Tómese el siguiente texto:

> [En el extático sonido de la fiesta dionisíaca] la desmesura toda de la naturaleza se revelaba a la vez en placer y dolor y conocimiento. Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la mesura, demostró ser aquí una apariencia artificial: la 'desmesura' se desveló como verdad. Por vez primera alzó su rugido el canto popular, demónicamente fascinador, en una completa borrachera de sentimiento prepotente (...). Un arte que en su embriaguez extática hablaba la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia (Nietzsche, 1997b: 242).

Si se sustituye 'dionisíaca' por 'flamenca', se cambia el tiempo verbal a presente, y se modifican expresiones de referencia al pasado tales como 'todo lo que hasta ese momento' o 'por primera vez', el texto resultante bien podría haber sido sacado de alguna obra flamencológica: *[En el extático sonido de la juerga flamenca] la desmesura toda de la naturaleza se revela a la vez en placer y dolor y conocimiento. Todo lo que es considerado como límite, como determinación de la mesura, demuestra ser aquí una apariencia*

[212] Cfr. Supra. §5.

artificial: la 'desmesura' se desvela como verdad. Alza su rugido el canto popular, demónicamente fascinador, en una completa borrachera de sentimiento prepotente (…). Un arte que en su embriaguez extática habla la verdad ahuyenta a las musas de las artes de la apariencia. Claro y revelador. De hecho, en realidad, gran parte, por no decir prácticamente la totalidad, de *La visión dionisíaca del mundo* y de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, leído en clave flamenca, bien pudiera pasar por una obra de la flamencología histórica. Lo que indica —además de que, en este orden de cosas, la categoría estética *innombrada* del arte dionisíaco, como las de lo bello y lo sublime del arte apolíneo, tal y como lo refleja Nietzsche en su obra, bien podría ser la de lo jondo, la de lo profundo— que la categoría estética de lo jondo manifestada en la expresión artística en forma de *triúnica choreia*, y que tiene lugar en el éxtasis de la juerga flamenca, muestra la verdad frente a la apariencia de lo bello y lo verosímil (forma también de la apariencia) de lo sublime [#500]. Una verdad íntima que remite a más allá de los límites de uno mismo, del lenguaje e incluso, por ello, del mundo, esto es, de lo que difícilmente puede ser nombrado por no haber palabras para ello y que se expresa mediante el jipío: «La virtud, la fuerza, del cante jondo no está en el término medio, sino en el límite. Cantar jondo es cantar al límite, querer expresar lo inexpresable» (Martínez Hernández, 2007: 127).

Sin embargo, también lo sublime ha sido definido como lo ilimitado: «Lo sublime es mera falta de límites» (Hegel, 1989: 252), en el sentido de lo infinito[213]: «Un objeto es teóricamente sublime cuando

---

[213] «Lo sublime en general es el intento de expresar lo infinito sin hallar en el ámbito de los fenómenos un objeto que se muestre apropiado para esta representación. Lo infinito, precisamente por ser expulsado de todo el complejo de la objetualidad para sí como significado invisible, carente de contenido e interiorizado, permanece inefable en su infinitud y sublime por encima de toda expresión mediante lo finito. Ahora bien, el primer contenido aquí alcanzado por el significado es el de que, frente a la totalidad de lo aparente, se trata de lo uno en sí sustancial que como puro pensamiento es solo para el puro pensamiento. (...) Lo común en esta referencia, por un lado positiva y por el otro negativa, reside en el hecho de que la sustancia es exaltada por encima del fenómeno singular que debe representarla, aunque solo referida a lo aparente en general puede ser expresada, dado que, como sustancia y esencialidad, carece en sí misma de figura y es inaccesible a la intuición concreta» (Hegel, 1989: 268).

lleva consigo la idea de infinitud que la imaginación se siente incapaz de reproducir» (Schiller, 1992: 76); y en el sentido de lo inexpresable: «¿Cómo comprender que lo sublime —digamos provisionalmente el objeto de la experiencia sublime— sea aquí y ahora? ¿No es, al contrario, esencial a ese sentimiento hacer alusión a algo que no puede mostrarse o, como decía Kant, presentarse (*Dargestellt*)?» (Lyotard, 1988: 95). ¿Qué diferencia habría en este caso entre lo sublime y lo jondo? Por un lado, Hegel afirma que las canciones populares, entre las que se podrían englobar los palos del flamenco, intentan manifestar sentimientos profundos que son innenarrables. Pero no por la condición de inefables de los mismos, sino por la falta de formación artística y académica de quienes componen o expresan a través de las canciones populares dichas emociones:

> Exteriormente simples, [las canciones populares] remiten a un profundo sentimiento, más amplio, en que se cimentan pero que no puede expresarse claramente, pues aquí mismo el arte todavía no ha alcanzado la formación para iluminar con abierta diafanidad su contenido, y debe por tanto contentarse con hacérselo adivinable mediante exterioridades al presentimiento del ánimo. El corazón permanece en sí comprimido y embutido, y, para ser comprensible para el corazón, solo se refleja en coyunturas y apariencias externas enteramente finitas que son, por supuesto, elocuentes aunque solo se les dé una muy ligera inflexión hacia el ánimo y el sentimiento (Hegel, 1989: 210).

Esta opinión hegeliana de la carencia de formación de académico artificio intelectual a causa de la ignorancia característica de la canción popular, se asemeja en cierta forma a la anteriormente expuesta de los hermanos Caba. Pero en el análisis de lo jondo de los autores extremeños, frente a la propuesta hegeliana, en torno a la canción popular, se observa un matiz que marca la diferencia entre lo infinito e inexpresable en tanto que sublime o en tanto que jondo. En la comparativa entre el cantante de Zarzuela u Ópera y el cantaor flamenco, afirman que mientras «el primero canta con un fin estético, lo que él mismo y otros han elaborado de un modo consciente, intelectual» (Caba Landa, 1988: 96), por contra, frente a esta

expresión racional, desde la irracionalidad «el segundo purga su propia alma de sensaciones y sentimientos indiferenciados, de un modo sensitivo y subconsciente; sentimientos y sensaciones que solo así, cantándolos, se hacen conscientes y aspiran a ser espíritu» (*ibid., loc. cit.*) —es por esto que dice Vélez que «el flamenco [en tanto que expresión artística de carácter popular] se parece más al arte de las bordadoras y antiguos alfareros que a la música clásica» (Vélez, 1976: 48)—. Y prosiguen los hermanos extremeños:

> [El cantaor] Ha de cantar, pues, lo que lleva dentro y pugna por salir como una energía cósmica en él depositada. En el alma jonda la necesidad de cantar es tan imperativa e inexorable como el giro al astro o a la planta el crecimiento. Por eso llamar al cantaor artista, y arte a su cante, envuelve al mismo equívoco que si habláramos del estilo de un ruiseñor o del arte maravilloso de una puesta de sol. El cantaor vale por lo que es, entraña viva que concibe; el cantante, por lo que interpreta o representa, espíritu que genera; el primero es cosmos, naturaleza que canta; el segundo es arte y civilización (Caba Landa, 1988: 96).

Es decir, que el flamenco según los hermanos Caba Landa, igual que la canción popular según Hegel, no podría ser considerado arte si este es definido como artificio intelectual, puesto que el cante jondo es naturalidad emocional, es decir, representa lo irrepetible frente a lo repetible al que hacen referencia los fragmentos hegeliano y cabalandiano. Sin embargo, lo jondo expresa la verdad frente a la verosimilitud —apariencia de la verdad— de lo sublime. O lo que es lo mismo, lo sublime expresa una cierta ficción prefabricada de lo infinito y lo inexpresable, mientras que lo jondo muestra la verdad irracional y pasional de ellos: lo sublime estudiado frente a lo jondo espontáneo[214]. Pero no se puede negar la condición de arte del flamenco, ni siquiera aceptando la postura hegeliana, pues «esa naturaleza que es el cantaor, es un poco de naturaleza culta, como nos lo parece la tierra

---

[214] Lo que no invalidad la opinión mayoritaria de la necesidad de aprender y conocer las formas del cante, del toque y del baile flamenco para interpretarlo, ni la posibilidad de estudiarlo. Si como afirma García Lorca lo jondo (el duende) es irrepetible, «verdadero estilo vivo» (García Lorca, 1977: 1098) (cfr. Infra, §32), podría afirmarse que académicamente es enseñable lo bello y lo sublime del flamenco, pero no lo jondo.

fecunda y cultivada» (Caba Landa, 1988: 97). Es decir, que, como escribe Martínez Hernández, «el cante jondo es una música culta (…) pero no refinada, sino primitiva, no letrada, sino analfabeta, no escrita, sino oral» (Martínez Hernández, 2007: 58). Culta no en un sentido clásico o ilustrado «entendida como formación, mejoramiento y perfeccionamiento del hombre» (*ibid.*, p. 59), esto es, hegelianamente, sino desde una definición romántica que «viene a significar la suma de los modos de vida creados, aprendidos y transmitidos de una a otra generación entre los miembros de una sociedad determinada» (*ibid., loc. cit.*). Además, esta comprensión romántica de cultura «ha permitido la adjetivación de una de sus formas como 'cultura popular', con lo que sostiene indirectamente la distinción entre dos modos de la misma: 'cultura culta' y 'cultura popular'» (*ibid.*, p. 60). Lo que, a su vez supone que, en tanto que culto, el flamenco, a pesar de ser una música popular, no puede ser definido estricta y meramente como folclórico. Aunque desde el ángulo de la concepción nietzscheana de la canción popular, de la que dice que es «ante todo el espejo musical del mundo», sí podría decirse que el flamenco lo es.

> ¿Qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No otra cosa que el *perpetvvm vestigivm* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisíaco; su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza: el cual deja sus huellas en la canción popular de manera análoga a como los movimientos orgiásticos de un pueblo se perpetúan en su música. Más aún, tendría que ser demostrable también históricamente que todo período que haya producido en abundancia canciones populares ha sido a la vez agitado de manera fortísima por corrientes dionisíacas, las que siempre hemos de considerar como sustrato y presupuesto de la canción popular (Nietzsche, 1997a: 68).

Si el flamenco puede ser considerado en ciertos aspectos como canción popular en sentido nietzscheano, en tanto que en esta se dan, según el filósofo alemán, conjuntamente lo apolíneo y lo dionisíaco, a la pregunta sobre si es posible que lo jondo se dé

conjuntamente con lo sublime y lo bello habría que responder que sí es posible que se expresen o den a la vez en un mismo objeto artístico. Martínez Hernández afirma, por un lado, que no es posible ya que, para él, el cante jondo no es ni bello ni sublime, «es, sencillamente, jondo» (Martínez Hernández, 2007: 122). Pero por otro abre la posibilidad de considerar un cante o tercio como jondo y bello a la vez siempre y cuando sea bello «en el sentido romántico del término, es decir, por su patetismo, naturalidad y libertad expresiva» (*ibid.,* p. 119). Al contrario de Burke, que niega que lo sublime y lo bello se puedan encontrar en un mismo objeto puesto que la idea de lo bello y la de lo sublime tienen «fundamentos tan diferentes, que es difícil, por no decir casi imposible, pensar en reconciliarlos en el mismo sujeto, sin disminuir considerablemente el efecto de uno u otro sobre las pasiones» (Burke, 2001: 84–85). Más allá del juego de definiciones, de lo que cabe poca duda es de que para una enorme cantidad de artistas, entendidos, aficionados, críticos, o investigadores del flamenco, si no para la totalidad de ellos, los cantes, toques y bailes, los palos y tercios de estos, o la estética —en el sentido, en este caso, de conjunto de elementos estilísticos y temáticos— que conforman el arte jondo son (o pueden ser) bellos, es decir, no encuentran incompatibilidad entre jondura y belleza, y por tanto tampoco entre jondura y sublimidad. Pero, además, como se señaló al principio, son las del flamenco letras que constantemente refieren la belleza —de una persona, de una parte del cuerpo de alguien o cualidad personal, de una imagen sacra, de una tierra, de un pueblo, de una calle, de una raza, de una *tribu*, de un país, de la naturaleza doméstica o de la cósmica, de un monumento o construcción, etc.—. O lo que es lo mismo, aparece lo bello, igual que lo jondo, como referente filosófico, temático y artístico expresivo [#503]. Por todo ello se puede decir que jondura y belleza son compatibles; algo que puede hacerse extensible a lo sublime si se coloca este en el mismo plano categorial que lo bello.

Junto con esta, y de nuevo desde la aceptación de lo jondo como categoría estética junto a las de lo bello y las de lo sublime, está la

cuestión de si se puede decir que es lo jondo una categoría exclusiva del flamenco, o si, por el contrario, se pueden caracterizar como jondos otros objetos u otros juicios de reflexión subjetivos o experiencia de la sensibilidad provocados por objetos distintos de los del arte flamenco. Martínez Hernández se posiciona del lado exclusivista pues, según él, la categoría de lo jondo muestra «la diferencia entre el flamenco y esas otras músicas [y cantos occidentales]» (Martínez Hernández, 2007: 114), ya que «lo jondo es lo que hace del flamenco, comparado con esas otras músicas, un caso singular, un mundo aparte» (*ibid., loc. cit.*). Por un lado, se puede argumentar que jondo es, terminológicamente hablando, una palabra específicamente flamenco–andaluza. Sin embargo, con facilidad esta puede ser traducida como profundo, con lo que se podría hablar de la categoría estética de lo jondo —en el arte flamenco—, o de lo profundo —en otras manifestaciones artísticas—. Robert Wilkinson define la categoría de lo profundo, a la que sitúa como cualidad de la obra, esto es del objeto, como lo inagotable que, pasando de generación en generación, permanece vigente. El carácter intergeneracional del flamenco [#524], además del sentido epistemológico relacionado con la memoria como forma de perpetuación de conocimientos propia de la oralidad, y su condición, según Martínez Hernández, de culto respecto a la definición de cultura desde el punto de vista romántico, esto es, en tanto que tradición viva que fluye progresando entre generaciones como la corriente de un río, es prueba de su carácter estético de profundo en sentido wilkinsoniano.

> ¿Qué es, pues, lo que se está queriendo decir cuando llamamos a una obra de arte profunda u honda? La respuesta breve, creo, es que la obra profunda es la que resulta ser, de un modo especial, inagotable. No podemos resumirla: continúa sugiriendo interpretaciones valiosas una y otra vez, revelando nuevas perspectivas a nuestra experiencia, tanto para nosotros en nuestra vida como de generación en generación. Parecería que cada vez que se tropieza con ella se revela una nueva significación, se descubre otro sentido y la metáfora de la profundidad implícita en la idea de

> lo profundo se sugiere a sí misma irresistiblemente como un medio de articular esta experiencia: concebimos las obras profundas como aquellas que tienen estratos de significado que están inicialmente ocultos para nosotros y son tan solo revelados a través de encuentros sucesivos en el tiempo. Más aún, es propio de las obras profundas que resuenen en nuestra memoria durante toda nuestra vida después de habernos encontrado con ellas la primera vez (Wilkinson, 2004: 201–202).

Teniendo en cuenta que no alberga muchas dudas el hecho de que la categoría de *lo profundo* de Wilkinson describe (parte de) la de lo jondo, la condición del flamenco de profundo en sentido wilkinsoniano supone una respuesta afirmativa a la posibilidad de aplicar la categoría de jondura a otras expresiones artísticas. No obstante, este mismo autor señala que tanto en occidente, especialmente en la primera generación de autores románticos, —los hermanos Schlegel, Novalis y Wanckenroder—, como en oriente, en tradiciones de pensamiento indio —poesía sánscrita—, japonés —Zeami Motokiyo—, y chino —taoísmo—, se puede encontrar la idea estética de lo profundo. Así lo refrenda García Lorca cuando dice que «todas las artes son capaces de duende» (García Lorca, 1977: 1102), que «todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa», (*ibid*., p. 1103). A lo que se une el hecho de que, dadas las estrechas coincidencias entre las características de lo dionisíaco nietzscheano y la jondura flamenca, se puede argumentar que es la de lo profundo, la de lo jondo, la categoría que caracteriza a lo dionisíaco, como las de lo bello y lo sublime a lo apolíneo. Son suficientes unos pocos fragmentos para mostrar los enormes paralelismos entre los caracteres de lo jondo flamenco y de lo dionisíaco (al que no asocia explícitamente ninguna categoría estética como sí hace respecto a lo apolíneo), como la embriaguez[215], los sollozos y jipíos lanzados en dicho estado y que suenan en los momentos de placer, de modo que el dolor,

---

[215] «El arte dionisíaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. (…) Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisíaco es el juego con la embriaguez» (Nietzsche, 1997b: 232–233).

que puede surgir a través de la alegría [#528], abre la puerta del placer[216], o la desmesura de la fiesta en la que se mezclan el dolor, el placer y el conocimiento, la tendencia o querencia a la huida [#522] de un destino del que no se puede escapar y la visión de lo absurdo del ser humano[217], o el punto de vista, cercano a la verdad dionisíaca, hondo e íntimo, a la vez que popular, de Sófocles, en el que destacan la rebeldía, las grandes e inmerecidas fatigas del destino, los misterios de la existencia que se convierten en fuente de inspiración, el sentido santificador del sufrimiento, la sumisión a la divinidad o la resignación ante esta y ante el *fatvm*, el límite del ser humano como núcleo temático, o las carencias de la ciencia para que los humanos se conozcan a sí mismos[218]. De modo que, usando la populosa *prueba del pato* (si anda como un pato, nada como un pato, vuela como un pato y grazna como un pato, probablemente sea un pato), si tantas son las características que comparten lo dionisíaco y lo jondo, se podría entender lo jondo —lo profundo—, como escribiera García Lorca diciendo que el duende que Nietzsche «perseguía había saltado de los misteriosos griegos a la bailarinas de Cádiz o al dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio» (García Lorca, 1977: 1098), como la categoría estética de lo dionisíaco. Y no lo profundo entendido

[216] «Por esto, en aquellos estados [en los de embriaguez dionisíaca] prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la voluntad, un «sollozo de la criatura» por las cosas perdidas: en el placer supremo resuena el grito del espanto, los gemidos nostálgicos de una pérdida insustituible. La naturaleza exuberante celebra a la vez sus saturnales y sus exequias. Los afectos de sus sacerdotes están mezclados del modo más prodigioso, los dolores despiertan placer, el júbilo arranca del pecho sonidos llenos de dolor» (*ibid.*, pp. 232–233).

[217] «En el pensamiento lo dionisíaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino. Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su polícromo y resplandeciente reflejo en los dioses. En la consciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce náusea» (*ibid.*, p. 244).

[218] «Él [Sófocles] restablece en su integridad el punto de vista popular. El inmerecimiento de un destino espantoso le parecía sublime a Sófocles, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. El sufrimiento logra en él su transfiguración; es concebido como algo santificador. La distancia entre lo humano y lo divino es inmensa; por ello lo que procede es la sumisión y la resignación más hondas. (…) Este punto de vista [el de Sófocles] es, en todo caso, más profundo e íntimo que el de Esquilo, se aproxima efectivamente a la verdad dionisíaca (…). El «límite del ser humano», que Apolo ordena investigar, es cognoscible para Sófocles, pero es más estrecho y restringido de lo que Apolo opinaba en la época predionisíaca. La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo» (*ibid.*, pp. 246–247).

meramente con el significado de 'inagotable' de Wilkinson, sino según las características flamencas de lo jondo está próximo al sentido nietzscheano de lo dionisíaco. Esto supone, además de, por tanto, una respuesta afirmativa a la pregunta de si es posible lo jondo como categoría más allá del arte flamenco, el hito de la aportación por parte de este a la estética filosófica universal de una categoría nueva, descrita por un Nietzsche que quizás no supo darle nombre concreto o que no logró encontrar en las formas exteriores del puente Rialto o en la música de Bizet, como escribiera García Lorca, y en cuya descripción de la antigua tragedia griega se aprecia el moderno flamenco andaluz. Pero si jondo solo se ha usado para, en y desde el flamenco, y solo desde hace aproximadamente poco menos de siglo y medio, ¿cómo es posible que se pueda llamar jondo a otros objetos o expresiones artísticas fuera o anteriores a él, o a sentimientos o juicios provocados por estos objetos? La respuesta a esta cuestión puede ser ofrecida a través de otra pregunta: ¿no pueden ser englobadas en las ramas de la estética y de la flamencología las obras de estética o de flamencología anteriores a Baumgarten y González Climent respectivamente? La respuesta es evidente. Que la estética platónica o la flamencología demofiliana no fueran llamadas en su momento estética o flamencología no significa que estas no lo fueran.

En conclusión, en virtud de los caracteres propios y de las diferencias evidentes entre las categorías, se puede afirmar que desde la comprensión filosófica de paradigma *materidealista* vegetativo flamenco, el dualismo *bello—sublime*, que desde este punto de vista no agota categorialmente la experiencia estética, se completa en un trialismo *jondo–bello–sublime*, de modo que a lo que está a ras de uno mismo y por encima de uno mismo se le une lo que está por debajo de uno mismo, en sus diferentes sentidos metafóricos. A lo que cabe añadir que lo jondo además de jondo puede ser bello o sublime y que se puede reconocer lo jondo, lo profundo, allende el flamenco.

§32. El triángulo alegórico: ángel, musa y duende

De la misma forma que lo jondo expresa tanto un *locvs catacósmico* como una categoría estética, el duende puede ser identificado además de como metáfora de dos momentos del proceso comunicativo dialógico que supone la naturaleza ontológica del flamenco en tanto que arte, también como alegoría de lo jondo en tanto que categoría estética. Supone pues la representación de esta. Para Martínez Hernández, «el problema estético, filosófico y existencial más profundo que plantea el cante jondo se halla encerrado desde hace mucho tiempo en una expresión enigmática y aparentemente indefinible: el duende» (Martínez Hernández, 2007: 131). Y es por esto que, opina, «el empeño de realizar un poética del cante jondo es equiparable al de desarrollar una poética del duende» (*ibid., loc. cit.*). Respecto a este tema destacan también las reflexiones de la conferencia lorquiana 'Teoría y juego del duende'. Afirma Martínez Hernández que García Lorca transforma en dicha obra la palabra duende en una nueva categoría estética. Sin embargo, se puede decir que, en la citada conferencia del poeta granaíno, repleta de metáforas, símiles y figuras retóricas, desde la muy flamenca razón poética, se muestra el duende alegóricamente[219]. Y de igual forma, se puede adivinar en dicho texto cómo el ángel y la musa, a los que usa para confrontar al duende, aparecen respectivamente como representaciones alegóricas de lo sublime y lo bello; es decir, la musa indica la inspiración para poder expresar la belleza, el ángel para poder manifestar lo sublime, y el duende, finalmente, para poder exteriorizar lo jondo. De esta manera, siguiendo pues la línea lorquiana, se puede decir que tanto lo sublime, como lo bello, como lo jondo cuentan con su particular *δαίμων* (daimon) o genio, identificados

---

[219] Basta con leer cualquier fragmento de la citada obra para darse cuenta de ello: «La musa permanece quieta; puede tener la túnica de pequeños pliegues o los ojos de vaca que miran en Pompeya, o la narizota de cuatro caras con que su gran amigo Picasso la ha pintado. El ángel puede agitar cabellos de Antonello de Messina, túnica de Lippi, y violín de Massolino o de Rousseau. El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas» (García Lorca, 1977: 1109).

con ángel, musa y duende, respectivamente. O incluso, como otros autores interpretan, que dicha trinidad expresa tres formas diferentes que puede adoptar el mismo *δαίμων*. Desde este punto de vista, teniendo en cuenta que lo jondo es la categoría estética paradigmática del flamenco, se pueden entender las afirmaciones de diferentes autores como Miguel Ropero cuando dice que «el ángel flamenco es el duende»[220] (Ropero, 1983: 69), o como Antonio Parra para quien «el duende es el sustantivo propio con el que lo flamenco, los flamencos, nombran al genio» (Parra, 2005: 182)[221].

En el duende descrito por García Lorca se pueden observar algunas de las características distintivas de la categoría estética de lo jondo, de la misma forma que en el ángel y la musa descritas por este, las de lo sublime y lo bello. Así, el ángel es caracterizado en el texto lorquiano como elevado —en un claro paralelismo con lo sublime—, la musa, que dicta (al oído), como lo que está en la superficie menos pasional, y la dos como partes de la hilemórfica exterioridad, mientras que por el contrario el duende se halla en las profundidades, en las del interior de cada ser humano:

---

[220] Y prosigue Miguel Ropero: «Algunos autores distinguen, dentro del lenguaje del flamenco, entre ángel y duende: "Hay quienes distinguen el duende y el ángel, y suponen al primero atributo característico del cante jondo, y al segundo, como una especie de duende civilizado que presta su donaire especial a los cantes chicos" [Pemartín, J.; *El cante flamenco*. Madrid, 1966. p. 85.]; pero esta distinción es demasiado sutil y artificiosa. En los textos flamencos ángel y duende se emplean frecuentemente como sinónimos» (Ropero, 1983: 69–70).

[221] Otro ejemplo se puede encontrar al confrontar al filósofo Burke y al flamencólogo Ortiz, al respecto del significado de gracia, en tanto que, puesto que cada uno está centrado en la investigación y descripción de la belleza y la jondura respectivamente, cada cual interpreta la *gracia* desde sus respectivos ámbitos como dos *gracias* distintas o dos formas de presentarse lo mismo. Mientras que para uno la *gracia* adopta las cualidad de la musa, para el otro, las del duende. Así, afirma Burke: «La gracia es una idea no muy diferente de la belleza; consiste mucho en las mismas cosas. La gracia es una idea que pertenece a la postura y al movimiento. En ambas cosas, tener *gracia* significa que exteriormente no hay rasgos de dificultad; se requiere una inflexión pequeña del cuerpo; y tal compostura de las partes, como para no estorbarse unas con otras, ni para parecer divididas por ángulos cortantes y súbitos. Toda la magia de la gracia, y lo que llamanos su yo no sé qué, consiste en esta tranquilidad, redondez, delicadeza de actitud y movimiento» (Burke, 2001: 90); mientras que Ortiz señala: «La *gracia* no es, desde luego, un espíritu puro. No es, tampoco, el ángel ese tan cursi que dicen. La *gracia* viene y sube desde lo subterráneo, amasada en años, corporal de gestos, pasos, sudores, palabras, bailes, cantes y toques, palmas, jaleos, aguardiente y noche» (Ortiz, 1985: 71), en una descripción que coincide con la del duende en García Lorca, quien escribe: «Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies". (…) [es cuestión] de viejísima cultura» (García Lorca, 1977: 1098).

> El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre sin ningún esfuerzo realiza su obra, su simpatía o su danza. (...) La musa dicta y en algunas ocasiones sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuvieron que ponerle medio corazón de mármol. (...) Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas. (...) En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre (García Lorca, 1977: 1099).

Identifica además en el duende la tendencia al límite de lo jondo cuando afirma que «con idea, con sonido, o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador» (*ibid.,* p. 1106); con la capacidad para llegar al espectador, para penetrar en él, para *pellizcarle*, pues «ángel y musa se escapan, con violín y compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre» (*ibid., loc. cit.*); con la espontaneidad alejada del academicismo que según Hegel caracteriza a la música popular y que hace que cada obra flamenca, en su ejecución, sea irrepetible, pues dice Lorca del duende que es «imposible repetirse nunca» (*ibid.*, p. 1107), es decir, que «no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca» (*ibid., loc. cit.)*, lo que supone que más allá de que puedan aprenderse las formas del flamenco, cada vez menos en las familias y cada vez más en academias especializadas, «para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio» (*ibid.*, p. 1100), ya que, esgrime el poeta, «no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre, es decir, de viejísima cultura, de creación en acto» (*ibid.*: 1098), especialmente porque el eje alrededor del cual gira es el del sufrimiento humano: «Solo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo» (*ibid.*, p. 1100); o con la condición de culto en sentido romántico, es decir, relacionado con la historia, la tradición y el progreso: gracias al duende, que «presupone siempre un cambio radical en todas las formas» (*ibid.*, p. 1102), la obra flamenca «sobre planos viejos, da

sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro» (*ibid., loc. cit.*), lo que, a su vez, en su condición de dionisíaca, es capaz de llevar a los participantes en ella —intérpretes y público (coro), esto es, la fiesta al completo— al éxtasis, esto es, de «producir un entusiasmo casi religioso» (*ibid.*), que es otro de estos caracteres; así como la de la ausencia o presencia del terror con y sin peligro real, que diferencia a lo bello, a lo jondo y a lo sublime entre ellos, y que García Lorca explica a la perfección:

> Cuando la musa ve llegar la muerte, cierra la puerta, o levanta un plinto, o pasea una urna, y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida vuelve a regar su laurel, con un silencio que vacila entre dos brisas. Bajo el arco truncado de la Oda, ella junta con sentido fúnebre las flores exactas que pintaron los italianos del XV y llama al seguro gallo de Lucrecio para que espante sombras imprevistas. Cuando ve llegar a la muerte, el ángel vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, en las de Bécquer, y en las de Juan Ramón Jiménez. Pero ¡qué terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado! En cambio, el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo (García Lorca, 1977: 1105–1106).

Por su parte, Parra destaca en su descripción del duende, añadiéndose a las cualidades expresadas en García Lorca, la característica (com)pasión de lo jondo manifestada en el diálogo flamenco que se produce en la juerga, en el que se puede constatar la disolución del principio de individuación propia de lo dionisíaco según el pensamiento nietzscheano, y en el que el individualismo pasional del cante (del toque, y del baile, siempre entendidos como *triúnica choreia*), y el colectivismo comunicativo entran en conjunción sin anularse, de forma que, como señala Parra, de lo universal de la vivencia particular, en este caso habla de la soledad, surge un colectivo de individualidades:

> El duende es aún más caprichoso que el genio, pues necesita no solo de un receptáculo humano para instalarse, sino de un espacio propicio, de un olor, de un sabor que solo se da excepcionalmente y de manera colectiva. El genio puede darse individualmente, el duende, no; el duende puede instalarse, fugazmente, en la garganta de un cantaor, o bailaor, individual, pero nunca se da a solas consigo mismo, como puede ocurrir con el genio, sino que necesita del rito, de lo colectivo, de la unión de almas gemelas que hacen de su soledad una colectividad de soledades. Salen a la noche huyendo de la muerte, aunque luego lo invoquen en algunas coplas, pero solo en esa muerte conjunta adquiere algún sentido la muerte, a la que saben de antemano vencedora a la desigual batalla (Parra, 2005: 182).

Así pues, el triángulo alegórico formado por ángel, musa y duende pone de relieve la pertinencia de progresar en el histórico dualismo categorial de la estética filosófica hacia un trialismo que completa y ofrece una silueta mucho más nítida de la experiencia estética y la obra artística en general, siendo esta además una más que relevante aportación del flamenco a la filosofía universal; cuando menos, como en muchos otros temas y disciplinas, en forma de chispazo primigenio capaz de iniciar nuevos caminos filosóficos o completar los ya iniciados. Y no es baladí la cuestión, y menos aún en este caso particular, puesto que la categoría de lo jondo —de lo profundo— puede servir para reinterpretar no pocas obras de arte de la historia, y de inspiración en otras tantas que puedan llegar y que ya no solo aspiren a mostrar la belleza o provocar un sentimiento de sublimidad, sino también a la jondura, sin necesidad de que estas estén asociadas al mundo del arte flamenco.

Capítulo Final

Remate y Cierre

«Y si no es verdad
esto que yo digo
que Dios me mande una castigo
si me lo quiere mandar».

(Toná)

§33. Conclusiones

Muchas y muy relevantes, flamenca y filosóficamente hablando, son las conclusiones que se pueden extraer de la investigación expuesta en esta tesis doctoral, y que responden a las preguntas iniciales del estudio. Por un lado, a la cuestión de si el flamenco expresa pensamiento filosófico no cabe, llegados a este punto, más que responder con un rotundo sí. Y no solo eso, sino que además, de forma ciertamente sorprendente, a pesar de lo que a primera vista y de manera más general pudiera parecer por la naturaleza popular de dicha filosofía y por la cantidad de tiempo —mínimo dos siglos, si no más, en la que esta se ha ido manifestando—, no se trata de un pensamiento filosófico anárquico, sino que tiene naturaleza sistemática, en el que unas ideas guardan coherencia con las otras de forma que pareciera que el aparato filosófico expresado a través del cante jondo hubiera sido pensado por un solo autor con un sistema específico y en un momento concreto. Lo que supone no solo un rasgo llamativo sino una cualidad que dota al flamenco de un valor y una originalidad en este sentido que pueden ser calificadas de extraordinarias desde el punto de vista filosófico y que se suman al valor y originalidad que se le reconocen internacionalmente en tanto que género musical, de modo que si el flamenco ya es considerado desde múltiples ámbitos como una auténtica joya artística y cultural, esta cualidad propicia que también pueda comenzar a ser entendido como una joya de la filosofía.

¿Cuáles son sus propuestas principales, esas que constituyen el sistema filosófico general jondista? Aunque ha sido precisamente la respuesta a esta pregunta el grueso del desarrollo de la presente obra, rama a rama pueden enumerarse como las más destacadas, las siguientes: de la epistemología, se pueden subrayar la crítica al ciencismo en base al argumento de la insuficiencia de la ciencia para explicar el mundo, especialmente el mundo interior del ser humano, así como la aceptación de otras vías epistemológicas para el acceso al, y para la conservación y transmisión del, conocimiento. Respecto a la

antropología, sobresalen, primero, el carácter individualista del flamenco, un individualismo que se puede definir como temático y pasional en tanto que el núcleo alrededor del que orbita el arte jondo es principalmente lo íntimo de las experiencias, lo que le pasa, del sujeto particular e individual; segundo, la condición *materidealista* del flamenco, esto es, la concepción original de que la forma no es forma de la materia sino que es la materia la forma de la forma, y más concretamente, la centralidad del *materideal* vegetativo y la *materidea* de tierra como arquetipos antropológicos; y, tercero, la matriología como fundamento antropológico. En cuanto a la metafísica, caracterizada como *inscendente*, se centra en la puesta en primer plano de lo jondo como *locvs catacósmico* de cada sujeto, el interior de cada ser humano, y la relación de este con el amor, la muerte, el destino (que desemboca en el característico fatalismo jondo) —o el tiempo—, y la cotidianeidad como fuerzas metafísicas que determinan la vida del ser humano, así como en la concepción de la angustia y la imposibilidad de huida ante el sinsentido de la vida, y la alegría como respuesta a esta angustia. De la teodicea destacan la concepción antropomórfica de Dios y de la naturaleza, el misticismo, el panteísmo, el carácter matriológico de la divinidad, y el reniego, la blasfemia flamenca, como completación del rito y expresión rebelde. En cuanto a la ética y la política, las principales ideas son el carácter proverbial de trasunto ético jondista, la visión negativa de la sociedad y la noluntad transformadora política. Y, finalmente, respecto a la estética sobresale la aportación, además de la incorporación a la histórica dualidad categorial de lo bello y lo sublime, de lo jondo como categoría estética.

Asimismo, de forma mucho más general, es posible destacar el heraclitianismo del jondismo en virtud del cual este aparece constantemente como contradictorio en no pocos planteamientos, y en forma de equilibrio dialéctico sin solución sintética, y según el que la tensión entre tesis y antítesis no necesitan de síntesis superadora, haciendo de tesis y antítesis aparentemente incompatibles o paradójicas —análogamente a como con facilidad puede hacerse con

una tira de papel cuyos extremos se unen de manera tal que esta queda transformada en banda de Moebius de forma que sus dos caras contrapuestas y discontinuas pasan a ser una sola y continua—, un mismo argumento mucho más completo. Dicha característica no solo no es muestra de debilidad argumentativa y filosófica, sino que supone una de las grandes fortalezas del jondismo en tanto que expresa la capacidad para adoptar posicionamientos en los que identifica y toma en consideración diferentes dimensiones de una realidad compleja. Esto es apreciable en multitud de aspectos, pero destacan los casos de las aparentes antinomias de la condición individualista a la par que colectiva del arte jondo, del carácter materialista a la vez que idealista cuya integración fragua en el *materidealismo*, o la de la dicotomía entre determinismo y libertad, este último, presente en numerosos aspectos jondistas y flamencos. Todo esto supone, además, un refrendo de las teorías flamencológicas que han señalado a lo largo de la historia de dicha disciplina la condición filosófica del flamenco y filosofal de los flamencos, como son, con sus diferencias, los casos de, entre otros, Arrebola, Demófilo, González Climent, Perujo, los hermanos Caba Landa, García Chicón, Quiñones, García Lorca, Calvo, Ballesteros, Molina, Mairena, o Martínez Hernández[222].

Otra de las cuestiones planteadas al inicio de la investigación versaba sobre la disyuntiva de considerar el flamenco como objeto relevante para la filosofía. En principio, esta pregunta tenía una primera respuesta afirmativa prácticamente directa pues, en tanto que manifestación artística, resulta evidente que puede ser objeto de la reflexión estética. Sin embargo, desde otros muchos ángulos el arte jondo también es un objeto considerable de la reflexión filosófica. Principalmente, respecto a las razones poética, oral, ancestral y experiencial como fundamentos epistemológicos, a su naturaleza

[222] «[En el flamenco, el andaluz] reelabora el mundo de sus propias proyecciones sentimentales; una religión antropomórfica, una moral sometida a las pasiones del instante, un universo animista y elemental, un sentido del amor anárquico y material, aunque de sensaciones sublimadas por su temperamento de artista y una justicia de tipo distributivo» (Caba Landa, 1988: 144).

ontológica comunicativa dialógica, o a los tres sentidos del rito flamenco (como costumbre, ceremonia y conjunto de reglas —este último, a su vez, en dos aspectos: social y personal—). Pero, además, la profundidad de las ideas, cuestiones, reflexiones o conclusiones, su carácter sistemático e interdisciplinar y su coherencia filosófica hacen, ya no solo del flamenco en general, sino del jondismo en particular, un elemento significativo de cuestionamiento, indagación y reflexión filosófica.

Todo esto permite afirmar la recíproca condición del flamenco como objeto de la filosofía y de la filosofía como sujeto del flamenco.

Respecto a la pregunta sobre la pertinencia de continuar por la línea filosófica la investigación del (y en torno al) flamenco, varias son las razones para responder afirmativamente. Para empezar, porque este camino de estudio profundiza en el conocimiento del flamenco y, por extensión, de las gentes, la sociedad, la historia y la cultura de quienes a través de él se expresan. Además, teniendo en cuenta que desde el inicio de los estudios flamencológicos son muchos los autores que de forma más o menos directa han señalado el poso filosófico del arte flamenco, resulta evidente que esta es una vía de investigación latente que *aguardaba* a que fuera abierta de par en par, como es pretensión también, de la presente tesis doctoral. Razón para ello es el definitivo y definitorio influjo de la filosofía en el arte jondo, así como la profundidad, vastedad temática y organización sistemática, por la cual aquella dota a este de parte de su singularidad y originalidad. El despliegue exegético del jondismo realizado en las páginas de los capítulos anteriores dejan clara, no ya meramente la presencia de pensamiento filosófico, que es evidente, sino también la condición, junto con otras muchas condiciones, filosófica del flamenco erigida en determinación distintiva de este, además de la enjundia y el calado de las ideas que explícita e implícitamente se expresan a través de este arte. Parece más que pertinente por ello seguir ahondando en los temas filosóficos del jondismo, y en las implicaciones que para el flamenco en acto, por un

lado, y para la filosofía en potencia, por el otro, pueden conllevar las ideas que se revelan a través de arte jondo. Por otra parte, debido a que el flamenco es una manifestación viva[223], es más que probable la evolución y progreso del jondismo con el transcurso de los años. Es decir, puesto que tanto el flamenco como el pensamiento filosófico que se expresa a través de él no están acabados, por ello esta línea investigadora no lo puede estar tampoco: es arduo complicado que pueda agotarse antes de que el flamenco mismo se haya agotado, lo que justifica todavía más la continuidad en este sentido. Pero además de todo esto, la importancia cultural, social, histórica, política o económica del flamenco, y la enorme influencia de este en la sociedad andaluza, principalmente, y también española, supone que sea también de enorme relevancia en estos aspectos la filosofía que expresa, así como el influjo de ella en —y también de (es decir, recibida)— la cultura, sociedad, política, economía o historia de Andalucía y el *meridión* español, de manera más general en el resto del país, o incluso más allá de las fronteras nacionales, tanto en quienes se dicen (oyen y ven) en el arte jondo, como en quienes no.

La existencia de un corpus filosófico, a la vez sistemático y popular, de creación colectiva respecto a las personas, lugares y tiempo, de tamaña nitidez, supone una respuesta afirmativa a la pregunta de María Zambrano de si es la filosofía en su forma pura y sistemática «la única en que se ha vertido la filosofía» (Zambrano, 2000: 71). Es decir, una manifestación como el flamenco muestra a las claras la estrechez que supone entender la filosofía como una disciplina meramente académica pues es fácil encontrar pensamiento filosófico más allá de los muros de las instituciones dedicada a ella; esto es, filosofía popular. Y aún más, pues la existencia de un filosofar no académico, distinto en sus métodos, quizás más básica pero con similares pretensiones críticas y totalizantes, puede llevar a

[223] «El flamenco no puede ser un ente aislado ni un fenómeno peculiar detenido, tan inmortal como inmortalizado. No. Está esencialmente vivo. Aparece conectado a un tiempo y forma parte siempre de una sociedad, cambiante y heterogénea, en cuyo seno experimenta continuas transformaciones. Es evolución y metamorfosis, complejidad y cambio, pasado y futuro. Es un ser vivo, nunca una reliquia, que se alimenta de las pasiones humanas» (Perujo, 2006: 15).

la conjetura, al menos a su planteamiento, de que la filosofía podría no ser considerada solo una disciplina, sino una tendencia universal y natural humana, es decir, un (o incluso el) atributo distintivo que dota de singularidad al ser humano respecto a los demás seres conocidos: frente al ser humano definido como animal racional, animal político, animal cultural, animal capaz de reír, etc., el ser humano definido como animal filosófico: del *homo sapiens* al *homo philosophicus*. Sea como fuere, de lo que cabe poca duda es de la inclinación a explicar el mundo filosóficamente que, como mínimo, desde hace dos siglos a lo largo y ancho de Andalucía, principalmente, y más allá, ha llevado a cabo a través del flamenco un heterogéneo, indescifrable y numeroso grupo de personas, en gran parte no solo sin formación filosófica (y sin saber siquiera qué se eso de la filosofía) sino absolutamente sin alfabetizar y pertenecientes, en su mayoría, al pueblo llano o clases populares, más allá y al margen de la academia. Lo que indica que, o bien hay que empezar a aceptar que la filosofía no es una actividad que atañe y ocupa solo a los filósofos, o hay que reconsiderar la ampliación de a quienes se puede llamar filósofos. Es decir, o la filosofía no es meramente cosa de filósofos o hay que empezar a considerar que, en mayor o menor medida, todo ser humano es filosófico. Siendo de esta forma, por tanto, y como cada vez más pensadores comienzan a reconocer, la filosofía una habilidad, un *modvs operandi*, una aspiración, más que un simple dominio epistemológico al modo de las ciencias naturales y sociales. En su caso particular, el jondismo, en tanto que filosofía popular, respecto a la filosofía académica, guarda similitudes con la relación del flamenco como música popular respecto a la académica[224].

[224] Donnier lo resume perfectamente: «Puede ser que un guitarrista flamenco no sepa lo que es un acorde de séptima dominante, pero lo tocará con soltura y en el momento idóneo. Una gran intuición musical, asociada a unos conocimientos extensos de todos los estilos, le permite prescindir de la cultura musical en sentido clásico y culto de la palabra. Más todavía, esta falta de conocimiento, y por tanto de los escrúpulos consiguientes, le da una libertad de creación muy grande. Donde un compositor clásico encontraría dificultades enormes, él quitará un dedo porque estorba y descubrirá por casualidad una solución armónica inédita que ningún compositor culto hubiera imaginado» (Donnier, 1987: 27).

Si a través del flamenco se expresa una filosofía popular, ¿es esta de creación propia, es influencia histórica del pensamiento filosófico académico, realiza alguna aportación significativa para la filosofía académica? Aunque no ha sido objeto de la investigación redactada en esta tesis doctoral indagar en las posibles influencias de la historia de la filosofía universal, especialmente —por cercanía— de los pensadores andaluces, en la cultura y sociedad de las gentes que han ido elaborando el flamenco a lo largo de la historia, o el poso que ha podido ir quedando de dichos pensadores y sus respectivas ideas o teorías en el acervo popular que luego han podido ser, tras el paso por el filtro del tiempo, de las épocas y de los pueblos, reelaborados y expresados en el arte jondo, sin embargo, tras el estudio del jondismo se puede decir que, cuando menos, existen similitudes entre el pensamiento académico y el pensamiento popular (flamenco) andaluces: desde el fatalismo con reservas[225], la resignación, la centralidad de la muerte, o el carácter ético del senequismo[226] —«soy Séneca en el saber», canta Pepe Marchena—, pasando por el pensamiento averroísta de las diversas vías para llegar a la verdad o, en esta línea, por la actitud conciliadora maimonedesiana y la razón poética de Zambrano, por la rebeldía política suareciana, o por la consideración de la risa como esencia de humanidad en Isidoro de Sevilla, hasta, especialmente, la actitud ecléctica, sincrética e integradora, fundamental en el pensamiento de todos los anteriormente citados, además de otros como Fox Morcillo. He aquí, prospectivamente, otra posible vía de investigación que se abre, sin anhelo de enaltecimiento de identidad regional o nacional —asiendo la perspectiva de Patricio Peñalver de la «impracticabilidad de ese camino de *nacionalización* de la filosofía» (Peñalver, 1981: 118) por tratarse esta de una pretensión «tan estéril como antihistórica» (*ibid., loc. cit.*)—; la búsqueda de las huellas de la influencia directa

[225] Cfr. Supra.. §13.

[226] Según García Chicón, el estoicismo senequista «se ha filtrado en el mundo flamenco» (García Chicón, 1989: 55). Así, escribe: «Todos conocemos de más el carácter preferentemente ético y moral del estoicismo, sin que se noten en él unas preferencias de tipo físico o lógico; su metafísica es, sobre todo, una scientia morum. En esta línea de comportamiento y de preparación para la vida y el quehacer diarios van, normalmente, los contenidos de las letras flamencas en general» (*ibid.*, p. 60).

de la filosofía académica en la población en general, de la permeabilidad del ser humano de a pie de dichas ideas, y de su conversión en instrumentos en la creación, desarrollo y progreso de la cultura. Lo que, como estudio de un pueblo y una cultura definida, en este caso la andaluza, pero extrapolable a otras culturas y pueblos de manera más o menos laxa, a pesar de la aparente contradicción que ello pueda suponer respecto a la idea de Peñalver, supone sin duda el cumplimiento del socrático principio filosófico del délfico «γνωθι σεαυτόν» («conócete a ti mismo»), que, desde muchos aspectos, supone el inicio mismo, en tanto que fundamento, del filosofar.

En definitiva, se puede decir que el flamenco, además de ser, en tanto que manifestación artística y cultural, un objeto relevante para su estudio desde la filosofía —igualmente como, y así ha sucedido a lo largo de la historia de las investigaciones en torno a él, desde otras perspectivas y disciplinas—, sirve tanto de vehículo como de método para la exposición de una filosofía popular de carácter sistemático, de expresión fragmentaria y de autoría plural y colectiva, y cuyo estudio puede servir, por un lado, para entender mejor y para aumentar cuantitativa y, particularmente, cualitativamente las nociones que ya se poseen acerca del flamenco a través de casi siglo y medio de investigación en torno a él, y, en este sentido y como consecuencia de ello, también como instrumento de acercamiento del neófito a sus significados más íntimos; por otro, en un siguiente nivel, primero para reconocer el pensamiento filosófico de la sociedad que se expresa a través del arte jondo, y sus gentes, y segundo para profundizar en el conocimiento que se tiene del pueblo que ha construido dicho sistema filosófico; y, por último, en un último nivel, para seguir aumentando y completando la reflexión filosófica universal de forma general, y, específicamente, como posible inspiración o alumbramiento primitivo de cuestionamientos, problemas o soluciones para la filosofía académica o culta por parte del jondismo como pensamiento filosófico popular (o de otros pensamientos filosóficos populares o no académicos que se hayan revelado, se estén

revelando o se vayan a revelar en otros contextos, tiempo o lugares del planeta).

Por tanto, y finalmente, es posible afirmar la importancia del estudio del flamenco desde el punto de vista de la filosofía por la cantidad, calidad y originalidad de los contenidos filosóficos expresados en el arte jondo, por la pertinencia de abordar el flamenco como objeto filosófico relevante, por el ahondamiento en el conocimiento del propio flamenco, de sus significados, y de las gentes —y sociedad que estas conforman— que a través de él se expresan, por la influencia que las ideas jondistas y la exégesis de las mismas pueden tener tanto en la propia manifestación artística flamenca futura como en otras artes, por la posibilidad de erigirse en fuente de inspiración para la llamada filosofía culta o académica, y por la posibilidad de servir de pista para llegar a afirmar la presencia de filosofía allende los muros de la academia, lo que, a su vez, incluso podría llevar a la conclusión de considerarla, más que una disciplina epistémica, una maravillosa cualidad del ser humano.

Sea un juguetillo por *alegrías* el tercio final que remate esta obra. Hágase el silencio. Suene la sonanta. Vuele el cante:

Filosofía
es lo que canta la tierra mía.
Filosofía
es lo que canta, es lo que toca,
es lo que baila la tierra mía.

ANEXO LETRÍSTICO

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

(Manuel Machado)

EPISTEMOLOGÍA

#1.
A un sabio le he preguntao
por el libro del querer,
el sabio me ha contestao:
"Por yo quererlo también saber
hasta ciego yo me he quedao".

#2.
A un sabio le oí decir
del libro de la experiencia:
que se cumple la sentencia
antes de llegar su fin.

#3.
A un sabio le pregunté
y me contestó al momento:
"Yo soy un hombre también,
y de este hábito que llevo
es culpable una mujer".

#4.
Acorde y buena armonía,
ritmo, compás y sentimiento,
las vivencias que da la vida
es el mejor instrumento.

#5.
Con la experiencia y el tiempo
se puede olvidar un cariño.
El sabio que lo escribió
no ha querido a una mujer
como a ti te quiero yo.

#6.
Cuando me siento en mi cama
y repaso yo mis memorias;
de lo que a mí me ha pasado
se puede escribir una historia.

#7.
Cuatro sabios se encontraban
en la agonía de un rey, y
los cuatro se horrorizaban:
cuando manda Dios la ley,
dinero y ciencia se acaban.

#8.
De las cosas del querer,
aunque nadie sabe na,
to el mundo quiere saber.

#9.
De mis abuelos yo lo aprendí,
de mi pare y de mi mare,
de mis abuelos yo lo aprendí:
los árboles se hacen viejos
si está sana su raíz.

#10.
De qué sirve la experiencia
y de qué sirve el saber,
si luego toíto se olvía,
apenas llega el queré.

#11.
Dijo a la lengua el suspiro:
"Lánzate a buscar palabras
que digan lo que yo digo".

#12.
Dios me asista en la palabra
y en el eco de mi voz,
que lo que yo quiero largá
se me entenderá mejor
teniendo claro el cantar.

#13.
El espejo donde te miras
te dirá cómo tú eres,
pero nunca te dirá
los pensamientos que tienes.

#14.
El mundo: un grano de polvo
en el espacio;
la ciencia de los hombres: palabra;
los pueblos, los animales y las flores
de los siete climas
son sombras de la nada.

#15.
El saber no te ha valido,
han hecho burla de ti,
tonta, y no lo has comprendido.

#16.
En el andar por el mundo
cuántas cosas he aprendido,
de algunas guardo recuerdos
malos, por lo que he sufrido.

#17.
En la hojita de un olivo
tengo escrita esta sentencia:
aquel que quiera ser sabio
qué trabajito le cuesta.

#18.
En la raíz de un olivo
yo escondí toda mi ciencia,
y se la vino a encontrar
una gitanilla vieja.

#19.
En los libros yo buscaba el aprender
y mientras más aprendía
más mal se usaba el saber.

#20.
Eres bonita,
el conocimiento
la pasión no quita.

#21.
Estando un sabio en la agonía
a su cama me acerqué,
me dijo que se moría
porque lo manda un Dibé,
y no sirve sabiduría.

#22.
Hay penas que no son penas
y alegrías que no lo son,
y sabios que nada saben
de las cosas del amor.

#23.
La ciencia son palabras
y el mundo es infinito.
Camina caminando,
camina despacito,
cuatro sabios van andando
por la orilla de un río.

#24.
La falta que a mí me hace
de saber las cuatro cuentas,
las voy a ir aprendiendo
pa cantarte las cuarenta.

#25.
La luz del entendimiento
me está dando a comprender,
que no hay fatiga más grande
que el que quiere y no pué.

#26.
La mentira y la verdad
siempre estaban discutiendo:
la verdad suspira y llora,
mientras la mentira está
del mundo dueña y señora.

#27.
La vida es la única ciencia
que nunca se aprende bien.
Lo digo por experiencia,
por lo mucho que pasé.

#28.
Lecciones de la vida
no se asimila a los libros,
solo el tiempo te lo da
a lo largo del camino.

#29.
Lo más difícil del mundo
se estudia y se aprende bien,
y yo he estudiado tu cariño
y no lo he podido comprender,
por eso sufro y lloro como un niño.

#30.
Lo poquito que yo sé
la vida a mí me lo ha enseñao,
y ahora que yo sé leer
los libro a mí me han engañao,
Dios mío de mi alma,
los voy a tener que romper.

#31.
Los siete sabios de Grecia
no saben lo que yo sé,
que las fatigas y el tiempo
me lo han hecho comprender.

#32.
Me voy para lo positivo;
si no entiende usted de letras
para qué quiere usted los libros.

#33.
Mi jaca la dejé suelta
y a tu puerta fue a parar.
y es que lo bien que se aprende
nunca se puede olvidar;
eso dicen los que entienden.

#34.
Nadie me lo enseñó,
lo sé porque lo aprendí
sentadito en un rincón.

#35.
Ni en los libros lo aprendí,
ni nadie me lo enseñó,
lo sé porque ha dicho sí,
y ahora yo digo que no.

#36.
Ni la ciencia ni lo sabios
supieron dar con tus males.
Yo sé que a ti te curé,
cuando tu vida se iba,
el día que te besé.

#37.
No es de libro ninguno,
me lo enseñó la vida:
la llama del amor arde
cuando dos se miran.

#38.
No preguntes por saber
que el tiempo te lo dirá,
que no hay cosa más bonita
que el saber sin preguntar.

#39.
Pa comprenderme a mí,
si yo mismo no me entiendo;
pa comprenderme a mí...
te digo que yo no te quiero
y estoy loquito por ti.

#40.
Pa escribir todos mis quebrantos,
ni en el libro del Santo Juan
yo tuviera pa tanto.

#41.
Perder la razón:
cuando hablo contigo
me engaña mi corazón.

#42.
Por Dios que a mí me faltaba
la luz del entendimiento
cuando yo de ti me acordaba.

#43.
Por larga que sea la vida
nunca acabas de aprender.
Yo creyendo que sabía,
puse en ti to mi querer;
qué equivocación la mía.

#44.
Por un almendro aprendí
que las apariencias engañan,
daba tan blancas las flores...
las almendras amargaban
lo mismo que tus amores.

#45.
Presumes que eres la ciencia
y yo no lo entiendo así,
porque siendo tú la ciencia
no me has comprendío a mí.

#46.
Que mi palabra es sonora,
dejadme opinar también;
no soy mudo por ser pobre,
y sabremos quién es quién,
que hablando
se entiende un hombre.

#47.
Salomón con ser tan sabio
preguntó en una ocasión:
"¿Cómo estará un corazón
con dolor, celos y agravio?"

#48.
Se puso en tiempo una escuela
de cuestiones del querer.
Aprendieron unos pocos,
y su paradero fue
la casa de los locos.

#49.
Se puso un sabio a estudiar,
de una mujer, el corazón,
qué no llegaría a pasar
que hasta perdió la razón,
y loco en un manicomio está.

#50.
Si algún día
Dios me da sabiduría,
sabré por qué algunos cantes
curan toítas mi heridas.

#51.
Soy la ciencia en el saber,
favor que le debo al cielo,
y cuando hablo contigo
toíto el saber yo pierdo.

#52.
Tú te la das de saber
y el saber no te ha valío:
yo he jugaíto contigo, tonto,
y no lo has comprendío.

#53.
Una alondra calló
a un ruiseñor presumío:
"¿De qué te sirve tu cante
si queda poco entendío
en este mundo ignorante?"

#54.
Una mujer a mí me pidió
que la enseñara a querer;
tanto en la vida aprendió
que jugó con mi querer.

#55.
Y como dijo Salomón,
y apunta el sabio muy bien:
que para saber cantar
basta con saber querer.

#56.
Y si es mentira
lo que yo digo,
que el cielo a mí me mande
grandes castigos.

#57.
Y si no es verdad esto que yo digo
que Dios me mande la muerte
si me la quiere mandar.

#58.
Y si no es verdad,
que Dios me mande un castigo
si me lo quiere mandar.

#59.
Yo aprendí de mi abuela
ese baile con los brazos,
la cintura y las caderas.

#60.
Yo en una copla enterré
lo mucho que había vivido;
la historia del mundo es
lo mucho que se han querido
un hombre y una mujer.

#61.
Yo pienso como el ciprés:
la verdad más verdadera,
la de mantenerse en pie.

#62.
Yo vi a un sabio que lloraba,
yo le pregunté por qué,
y como un loco exclamaba:
"Por culpa de esa mujer
mi inteligencia se acaba".

ANTROPOLOGÍA

#63.
¡Ay! qué sabrosa está la mar,
el agua de mi bahía,
¡ay!, es porque en ella se funden
los ríos de Andalucía.

#64.
¿Que yo contigo no igualo?
Eso será en el dinero,
porque en la sangre, te gano.

#65.
[Andalucía] Sangre mora lleva,
sangre de cristiano,
sangre mora lleva
de hermano gitano;
la sangre del imperio,
del imperio del Mediterráneo,
son dones que van por tus manos.

#66.
A cuenta de tu querer
a mi mare abandoné,
y ahora solito me veo,
solito y sin tu querer.

#67.
A la mare de mi alma
le cuento lo que me pasa,
porque no encuentro en el mundo
persona de confianza.

#68.
A la tierra solamente
le cuento lo que me pasa,
porque no encuentro en el mundo
persona de mi confianza.

#69.
A mi madre de mi alma
lo que la camelo yo,
porque la tengo presente,
metida en el corazón.

#70.
A mi Perla yo le canto,
le canto porque lo siento,
estas cantiñas de Cádiz
que salen de mis adentros.

#71.
Adiós, madre de mi alma,
me voy y ya no vuelvo más,
y tú te quedas en la casa
a implorar mi libertad.

#72.
Ahora lloro lágrimas
y son de arrepentimiento,
y me llevo la semilla
del árbol del escarmiento

#73.
Amor puro, flores lilas,
el querer de mi madre
no me se olvida,
el querer de mi madre,
pa toa la vida.

#74.
Árbol de sangre moja la mañana,
por donde gime la recién parida,
su voz deja cristales en la herida,
y un gráfico de hueso en la ventana

#75.
Árbol que con sus ramas
la vida sostiene, y va
aguantando el frío y la soledad,
sus raíces son duras, resistirá.

#76.
Cada uno por su lado,
y que Dios reparta suerte.
Cada uno por su lado,
yo hago lo que me parece,
y me tiene sin cuidao
que me critique la gente.

#77.
Cazadores de la sierra,
a esa liebre no tirarle,
porque está haciendo en la tierra
madriguera pa ser madre,
y es muy sagrao lo que encierra.

#78.
Como el árbol
que de la tierra bebió,
busco en el tiempo
la verdad que llegue
a mi garganta,
pero quiero volar alto,
para posarme en sus ramas
y seguir volando.

#79.
Con estos ojitos míos
que se han de comer la tierra,
ay mare, que yo la vi
con otra persona,
y en ella había paz y guerra.

#80.
Cuando a mi casa yo volvía,
con qué pena yo lloré,
la que me alumbró, mi madre,
un día en el patio me la encontré:
qué dolor de madre mía.

#81.
Cuando se cae una rama
del árbol que la sostiene
el viento vuela con ella
y al fin la rama se pierde.

#82.
Cuando se corta una rama
el tronco siente el dolor,
las raíces lloran sangre
y se marchita la flor.

#83.
Cuanto más fuerte es el viento
con más fuerza mueve el árbol.
Cuando yo más te quería.
más grande fue el desengaño.

#84.
De la raíz de un olivo
nació mi mare gitana,
y yo como soy su hijo,
tronco de la misma rama.

#85.
Debiera contar cada uno
como cada uno va viviendo
sus pasos en esta feria,
según le fueran yendo.

#86.
Deja niña que mis pensares
se paseen en tus adentros,
que la voz de mis cantares
te diga lo que yo siento.

#87.
Dejadme que llore,
que quiero llorar,
que se me ha muerto
la madre de mi alma
y no la veo más.

#88.
Dejadme solito,
dejadme sufrir,
que el sufrimiento,
mare mía, que tengo
es solo pa mí.

#89.
Dentro de mi pecho
tengo yo un dolor,
que aunque me lleven al fin de la tierra
no sosiego yo.

#90.
Desde el vientre de mi madre
me sentía cantaora,
con el compás de su sangre.

#91.
Desengañao de la vida,
yo busco mi soledad,
hasta que me llegue el día
que Dios me quiera llevar.

#92.
Dices que no me querías,
haberme dejado en mi casa
con mi madre toda la vida.

#93.
El aire es inmortal, la piedra inerte,
ni conoce la sombra, ni la evita:
corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.

#94.
El árbol que a nosotros nos tapaba
con el tiempo se ha secao,
y cuando el fruto no daba
un leñaó lo ha cortao;
hecho astilla,
la candela lo quemaba.

#95.
El día que yo me muera
que yo te lo voy a ti a encargar:
la tierra que a mi me cubra
la tienes que venerar.

#96.
El que muere es el que pone
la carita con la tierra;
el que se queda en el mundo,
tarde o temprano se alegra.

#97.
El surco en el suelo
sus manos dejaron,
mordía la sangre
cuando lo mataron.

#98.
El tiempo tiene raíces
desde el tronco hasta las ramas,
ni la hoja del almendro
puede vivir sin agua.

#99.
En aquel camposanto,
en aquel rincón,
están los huesos de la mare de mis carnes
que a mí me parió.

#100.
En er reló de la vía
se están cayendo las hojas,
y en er reló de la muerte
cada uno tiene su hora.

#101.
En la cáscara de un árbol
me puse a escribir mis penas:
escribí el primer renglón,
y el árbol se vino a tierra
de la pena que le dio.

#102.
En la tumba de mi madre
a dar voces me ponía;
escuché el eco del viento,
"no la llames", me decía,
"que no responden los muertos".

#103.
Entre las raíces
de la enreaera
se va alimentando
la pena en mi pecho,
con sangre de mis venas:
vino y se ha quedao.

#104.
Esos cantes viejos,
cantes que yo escuchaba,
van sobre el tiempo; mare, de la tierra
hasta mi garganta.

#105.
Esta penita mía era muy grande,
que a mí me va a costar la vida,
y ahora redoblan mis penas:
se ha muerto la madre mía.

#106.
Está puesto que no conoces:
la sangre que tú llevas mía
te está llamando a voces.

#107.
Hasta el alma me duele
de tanto llorar,
que se me ha muerto
la madre de mi alma
y no la veo más.

#108.
Hasta los árboles sienten
que se les caigan sus hojas,
y esta gitana no siente
la perdición de su honra.

#109.
He sembrao un tomillo
y no me salió na,
el que tomillo quiera, mi vida,
vaya al tomillar.

#110.
La tierra con ser la tierra
se comerá mi dolor,
al pie del almendro estuve
y no le corté la flor.

#111.
La tierra que me dio la vida,
me la quiere quitá,
yo sé que llegará el día
que no pueda aguantar más
y ella gane la porfía.

#112.
La tierra que yo quería
está muy lejos de aquí,
no tengo tu persona:
yo me quisiera morir.

#113.
La tierra sintió mi muerte,
las campanas reoblaron,
las sepulturas se abrieron,
los muertos resucitaron.

#114.
La una en el reloj
daba de la noche
cuando mi pobre padre murió,
mi hermana me abrazaba:
“hermano ya se acabó
el árbol que nos tapaba”.

#115.
Lo que me hagan en muerte,
me lo den en vida,
para yo llevarme, mare,
a la tierra esta alegría.

#116.
Me siento en esta sillita,
que yo repasaba, prima, mi memoria,
de to lo que me había pasao
yo podía contar la historia.

#117.
Mi madre me consoló
pa que de ti me olvidara,
y yo a mi madre contesté
que la muerte me causaba
si olvidaba tu querer.

#118.
Mi mare me pegó un día
y de mi casa me fui,
y a la pobre mare mía
cuánto le hice sufrir.

#119.
Mi mare, la rosa,
mi hermano, el clavel,
el espejito donde yo me miro,
mi mare lo ve.

#120.
Mi sangre era la suya,
mi nombre y mi voz,
cuando en el mundo más falta me hacía
me la quitó Dios.

#121.
Mientras mi madre me viva
tengo en mi casa un rincón,
el día que se me muera
a un asilo me voy yo:
ya no tengo quién me quiera.

#122.
Mis penas las llevo yo,
cada uno siente su duelo.
¿Pa qué las voy a publicar
si nadie siente el ajeno?

#123.
Murió mi mare,
solo me quedé,
desamparao y sin calor de nadie
fatigas pasé.

#124.
No hay besos que sean más dulces
que los besos de una mare.
Desde que murió la mía,
nadie ha sabido besarme
como mi mare lo hacía.

#125.
No me hagas señas
delante de mi mare,
que mi mare fue moza
y entiende en ellas.

#126.
No me pegues bocaítos,
que tú me haces cardenales,
que cuando yo voy a mi casa
a mí me lo nota mi mare.

#127.
No presumo de quererte,
y si te quiero me lo callo.
Contra mas raíces tiene,
con mas fuerzas nace el árbol.

#128.
No siembres en tierra mala
que puedes perder el grano,
los beneficios son pocos
en un corazón ingrato.

#129.
No te consiento que digas
que me quieres más que a nadie
teniendo a tu mare viva.

#130.
Oigo su voz
que en mi interior resuena,
vuelan al fin
las hojas de la higuera
a mi pozo blanco,
mi alegría y mi pena,
mi alegre llanto.

#131.
Pobrecita de mi madre,
que le han robao de la azotea
su delantal de lunares.

#132.
Por distraerme leí
la historia de un sabio grande.
Y aunque entendí,
to er cariño de una mare
nunca se le encuentra fin.

#133.
Que de mí formen historia,
yo estoy haciendo mi gusto;
yo estoy viviendo en la gloria.

#134.
Que me crié como un árbol:
con los brazitos abiertos
y mirando pa lo alto.

#135.
Qué quieres que tenga,
que me han dicho que tu cuerpo
se lo va a comer la tierra.

#136.
Que te compare con cualquiera,
eso no es comparación;
te comparo con mi madre,
no creas que es ilusión:
oro es lo que oro vale.

#137.
Que yo me voy pa mi casa,
porque mi madre a mí me espera
con mis pérdidas o ganancias.

#138.
Recupero mi patio,
y es mediante la memoria;
que un derribo, a la escombrera
tiró mi más clara sombra.

#139.
Salí de la tierra,
nací de tu vientre,
mare Juana que me quitan la vía,
solo quieren mi muerte.

#140.
Se me metió en mis adentros
que hasta morir te querría,
aunque más contrarios tenga
que moros, la morería.

#141.
Serían las dos de la noche,
vino mi hermano a llamarme:
"Despiértate, hermano mío,
que se nos ha muerto nuestra mare,
y no quedamos solitos".

#142.
Tú eres árbol,
yo soy rama,
tú eres mi señor,
yo soy tu esclava,
tú eres todo,
yo no soy nada.

#143.
Tú nunca la desampares,
que la única que te quiere
en este mundo es tu mare.

#144.
Una rama que da la tierra,
una siesta que ayer dormí
y el sonido de una guitarra,
me devuelven lo que siempre fui.

#145.
Y a estas mujeres
no hay quien las entienda,
y hay que tenerlas
cortas las riendas.

#146.
Y si te gustan mis ojos
se los pides a mi madre,
y si te dice que no,
retírate y no te enfades.

#147.
Yo creía que la vida
era amable y complaciente,
y es un rosario de espinas
con las cuentas de la muerte.

#148.
Yo he soñado que vivía mi madre,
y a mí me ha despertado la alegría;
qué desengaño más grande
cuando vi, al rayar el día,
me vi solito y sin nadie.

#149.
Yo recuerdo
la casa de la bahía,
aquella vieja,
casa que yo quería.

#150.
Yo soy como aquel buen viejo
que está en medio del camino:
yo no me meto con nadie,
que nadie se meta conmigo.

#151.
Yo soy el árbol
del que tú hiciste leña,
leña de un árbol
pa calentar tus pecados.

#152.
Zarape, zarape, zarape...
mamá ríñale usted al gato,
que se quiere comer
la carne que está en el plato.

METAFÍSICA

#153.
A esa mula de punta
le gusta el grano,
aligera y no comas
que viene el amo.
La mula golondrina
sudando va,
que se cree que la trilla
se va a acabar.
Esa yegua lunanca
tiene un potrito,
con una pata blanca
y un lucerito.

#154.
A la muerte yo llamo
y no quiere venir,
que hasta la muerte tiene, compañera,
lástima de mí.

#155.
A la nana, nanita,
nanita duerme,
en la cuna del tiempo
quiero mecerme.

#156.
A nadie cuentes tus penas
porque en cositas del querer
nadie entiende de la ajena.

#157.
A pesar de tanto tiempo,
por tan distinto camino,
en mi corazón presiento
que tú eres mi destino.

#158.
A solas con tu conciencia
tú te tiene que morir,
que me ha enseñao la experiencia
a no fiarme de ti
aunque estés en penitencia.

#159.
A voces llamo a la muerte,
que me quite esta amargura
de tener que aborrecerte.

#160.
Ábrase la tierra
que me quiero morir,
que pa vivir como yo estoy viviendo
prefiero morir.

#161.
Acaba penita, acaba,
me acabarías de una vez,
que con el morir se acaba
tanto penar y padecer.

#162.
Caramelos.
Que los acabo mis caramelos,
venid niñas a comprarme,
que yo los llevo de menta,
también los llevo de limón,
de Félix y Mariano Rodríguez,
de Vicente Barrera,
del gran artista Cagancho,
y el Niño del Mataero,
compradme mis caramelos.

*#163.
Cien años después de muerto,
y de bichitos comío,
letrero tendrán mis huesos
diciendo que te he querío.*

*#164.
Compañera mía,
qué vamos a hacer,
que cuentecitas
que los pobres hacemos
nunca salen bien.*

*#165.
Cuando yo dejé de verte
creí morirme de pena.
Comprendí cómo tú eres,
bendigo mi buena suerte,
de no encontrarme a tu vera.*

*#166.
Cuentan que la Petenera
tenía dolor de muerte,
también lo tenía yo,
que no me deja mi muerte,
yo estoy muriendo de amor.*

*#167.
De noche y de día
te alimentas de tu duende:
sones llenos de alegría.*

*#168.
De qué te van a servir
tu riqueza y tus blasones,
si aluego te tienes que morir
y allí no te sirve de nada,
tienes que dejarlo aquí.*

*#169.
De ronda por los caminos
voy con mi perra Lucera,
yo no le temo al destino,
sabiendo que tú me esperas
rezando junto al molino.*

*#170.
Deja niña que mis pesares
se paseen en tus adentros,
que la voz de mis cantares
te diga lo que yo siento.*

*#171.
Después de cien años muerto
y con la tierra echá en la cara,
si yo escuchara, primita, tu ruego
de nuevo resucitara.*

*#172.
Dijo la lengua al suspiro:
lánzate a buscar palabras
que digan lo que yo digo.*

*#173.
Dios no te mande el castigo,
ni a la hora de mi muerte
quiero morir contigo.*

*#174.
El amor que se oculta
bajo el silencio
es el que más estragos
hace dentro del cuerpo.*

*#175.
El orgullo y el querer
se pelean en mi mente
una guerra sin cuartel
donde no existe la muerte
solo existe una mujer.*

#176.
El que diga que no siente
dolor en el corazón
es que corazón no tiene
para poder sentir el dolor.

#177.
El querer no facilita
el querer es un valiente
que toíto el miedo lo quita.

#178.
El querer quita el sentido
yo lo digo por experiencia
porque a mí me ha sucedido.

#179.
El trabajo del minero
es trabajo mal pagao,
por un poco de dinero
mucho habían dejao
en las entrañas del suelo.

#180.
En el campo un zagalillo
con alegría cantaba
un cante por fandanguillos,
y muy atentos le escuchaban
millares de pajarillos.

#181.
En el cementerio duerme
la ilusión del alma mía.
Señor mándame la muerte,
no encuentro yo la alegría
hablando solo con la muerte.

#182.
En el querer no hay venganza
tú te has vengaíto de mí
castigo tarde o temprano
del cielo te ha de venir.

#183.
En las cosas del querer
nada tiene explicación
porque el corazón se monta
encima de la razón.

#184.
Entre la ceniza muerta
se mantiene el fuego vivo,
y entre el amor y los celos
anda el demonio metido.

#185.
Era un castigo el quererte
pero yo te seguiré queriendo
aunque me cueste la muerte.

#186.
Espero encontrarte un día
sola en tu fatal destino,
y yo estaré quién sabe dónde,
quizá bebiendo
del llanto de mi sino.

#187.
Este alma mía
a la que quiero tanto
me da alegría
y me da quebranto.

#188.
Este alma mía
que llevo dentro,
me da alegría
y me da tormento.

#189.
Este año me voy a divertir,
porque al año que viene
me puedo morir.

#190.
Flores, flores, flores,
flores, yo vendo flores,
yo traigo flores,
flores, ay, bonitas flores,
flores, yo vendo flores,
yo vendo flores,
yo traigo flores,
y de Valencia: son las mejores.

#191.
Grande locura es negarlo:
es verdad que te he querido,
pero tú para mí acabaste
así vivieras cien años.

#192.
Hay mujeres que son malas
porque lo mandó el destino,
y tú no puedes quejarte
porque tomaste muy mal camino,
y del bueno te apartaste.

#193.
Hay penas que no son penas
y alegrías que no lo son,
y sabios que nada saben
de las cosas del amor.

#194.
La fuerza y la esperanza
revueltas con la alegría
animan a mi persona
a defender a Andalucía.

#195.
La muerte me amenazó
si yo te seguía queriendo
y yo con grande doló,
dije que solo muriendo
podría olvidarte yo.

#196.
La noche me envuelve
cerrándome el camino,
que hasta ti me conduce,
qué duro destino,
me tiene atrapada;
me anula el sentido.

#197.
La vida y la muerte
son mis compañeras,
no me abandonan, de noche y de día
las tengo a mi vera.

#198.
La virtud es la alegría
que te alivia el corazón,
y la desgracia es la pena,
la tristeza y el dolor.

#199.
Las fatigas del querer
son fatigas que no acaban
que no acaban nunca bien.

#200.
Las flores de los amores
las cortan pobres y ricos,
y todos acaban llorando
igual que los niños chicos.

#201.
Las penas de los gitanos
se convierten en alegrías
si se estiñelan gayibando.

#202.
Le he pedido a Jesús
a aquel que está en Santa María
me quite de penitencia
el querer que te tenía.

#203.
Llegó el frutero,
venid a acompañarme, muchachas,
esta fruta de Aranjuez,
y estos perillos de Ronda
como le gusta a usté.
¿Qué quiere la niña?
Si le ofrezco las piñas, no quiere,
las manzanas, no las quiere ni ver,
ni la uva de Almería,
¿qué es lo que quiere usted?
También llevo la rica banana,
y las peras del mismo Aragón,
asomarse niñas a la ventana,
que las doy a prueba con la condición,
que me compren siquiera un kilito;
si no gustan, no quiero dinero.
Ya se va,
ya se va el frutero,
el frutero se va.

#204.
Lo mismo en esta vida,
como en la muerte,
siempre iré caminando
alta mi frente,
si la agachara
prefiero que la muerte
Dios me mandara.

#205.
Más vale la alegría
que hay en mi barrio
que toda la botica
del boticario.

#206.
Me acuesto y sueño contigo,
me desvelo y no te veo
y a voces la muerte pido.

#207.
Mi pena más grande, vidalita,
porque va por dentro
y en ella te canto, vidalita,
el dolor que siento.

#208.
Mi ropita yo la vendo,
quién me la quiere comprar,
como la vendo por poquito dinero
por tu libertad.

#209.
Morirme quisiera
pa no sufrir más,
sin mi compañera
la vida no la quiero ya.

#210.
Morirme quisiera
y escuchar tus dobles,
a ver qué dice esta gitanita buena,
que Dios la perdone.

#211.
Nacen las coplas, señores,
de una alegría o una pena,
de un ramo de blancas flores,
o de una dura condena,
o un desengaño de amores.

#212.
No hay penitas ni alegrías
que se queden sin cantar,
por eso hay más cantares
que gotas de agua en el mar.

#213.
No llores, hermana mía,
que en la casita de los probes
nunca reina la alegría.

#214.
No quiero caenas,
quiero libertá,
pa yo decir toíto lo que siento
sin callarme na.

#215.
No quiero morirme
sin dar testimonio
de lo que he vivido
tanto lo bueno y lo que está mal,
somos un trozo de un largo camino
que hay que terminar.

#216.
Noches tristes y alegres son:
unos con mucha alegría
y otros con pena y dolor.

#217.
Pa qué tanto discutir,
si unos antes y otros luego
nos tenemos que morir.

#218.
Para dormir yo a mis niños
en cuna y cama,
tengo yo que cantarles
cantes por nana.

#219.
Pena mas grande tiene
aquel que ha visto y no ve,
más feliz hubiera sido
ser ciego al nacer.

#220.
Pilatos por no perder
el destino que tenía,
dictó sentencia cruel
contra el divino Mesías
y lavó sus manos después.

#221.
Pongo un puestecito en la esquina
y me pongo yo a pregonar
los higuitos sin espina
a cuartito la baldá.

#222.
Qué alegría de ser gitano,
tener la fragua encendía
por la mañana temprano.

#223.
Qué cosita más sensible,
voy a pelear con la muerte
y alcanzarla es imposible.

#224.
Qué fatigas,
yo vi morir a mi hermano
en una quimera un día,
por dar la cara por mí,
a él le quitaron la vía.

#225.
Qué fuente azul de arte,
cómo llora y grita el viento,
porque no puede aguantarse
la pena que lleva dentro.

#226.
Qué malito es el querer,
no hay castigo ni pena más grande
si no te saben corresponder.

#227.
Que me pregunten a mí
de la vida y de la muerte.
Es tan grande mi sufrir
y tan amarga mi suerte,
que vivo en un sinvivir.

#228.
Qué poderío,
cuando la muerte nos llama,
qué fuerza y qué poderío,
en una mina lloraba
un hombre que estaba herido,
que ya la muerte con él arrastraba.

#229.
Que prepare la yegua
dile al yegüero,
porque mañana es la trilla
del raspinegro.
Y a la yegua del cabo, anda primo,
ponle el cencerro.
Con el sol por testigo
yo vengo trillando,
y al compás de la mula
yo vengo trillando.
Dale vueltas a la parva
ya que es temprano,
y cuidado que salga muy limpio
el pez del grano.
Con el rastrillo,
verle quitando todas las granzas
por el bordillo.

#230.
Quiero que a nadie quieras,
yo te tengo destinada
para que seas mi compañera.

#231.
Si tengo yo alegría
cuando escucho cantar a mi Perla
su cantecito por bulerías.

#232.
Sin camino y sin vereíta a seguí,
haciendo siempre el camino,
el probecito minero
va descubriendo el destino,
y regalando un sendero.

#233.
Sin rumbo por los caminos,
sin estrella ni verea,
y sin saber destino
de los pasitos que me quean.

#234.
Sola en el mundo vivía
luchando con el destino,
y como todas las mujeres
cruza un hombre en su camino.

#235.
Son heridas incurables
las heridas del amor,
son puñaladas a traición,
puñaladas pero sin sangre
como las que llevo yo.

#236.
Soy como el ave marina
que vuela sobre la mar,
voy errante en mi destino
por no poderte encontrar
otra vez en mi camino.

#237.
Soy como el peregrino
que vive su vida errante,
voy cruzando caminos
en un sinvivir constante,
a cuestas con mi destino.

#238.
Soy hombre que abro camino
por esta tierra que quiero,
aquí está escrito mi sino,
porque sé que aquí me muero.

#239.
Soy tartanero de fama
y pongo al cante alegría,
el Pajarito me llaman,
no hay en toas las herrerías
quien tenga mejor tartana.

#240.
Tengo momentos en la noche
que la muerte me apetecía,
y como Dios no me la había mandado
no me la merecería.

#241.
Tengo pena y alegría,
tengo dos males a un tiempo:
cuando la pena me mata,
la alegría me da aliento.

#242.
Tengo una pena...
casi puedo yo decir
que yo no tengo la pena,
la pena me tiene a mí.

#243.
Un sabio ha puesto una escuela
para estudiar sobre el amor,
pero allí fuimos unos pocos
y aquello se convirtió
en una escuela de locos.

#244.
Un segador segando
los trigos nuevos,
el sudor se secaba con el pañuelo.
Arre mula vámonos.

#245.
Una mujer que bebía
no pensaba en su destino,
se emborrachaba y veía,
en los reflejos del vino,
el hombre que ella quería.

#246.
Virgen de la Soledad,
qué penita no ser libre
y tener necesidad.

#247.
Voces doy al viento
y grito al alto cielo,
porque yo tengo una llama viva
dentro de mi pecho.

#248.
Voy a perder el sentío,
que teniendo fuego dentro de mi cuerpo
yo muera de sudor frío.

#249.
Y morir tié que verme,
morirme telero,
tanto más que penara
Cristo en el maero.

#250.
Y son fatiguitas mortales
las que se lloran por dentro,
y las lágrimas no salen.

#251.
Yo a un sabio le pedí un día
consejo de tu querer,
y me respondió al momento:
no hay consuelo del querer
y murió de sentimiento.

#252.
Yo conocí a un minero
que no cantaba en la mina,
que cantaba en el camino
a la Pastora divina
contento por su destino.

#253.
Yo creí que el querer
era cosa de juguete
y ahora veo que se pasan
las fatigas de la muerte.

#254.
Yo me estoy enamorando.
de tu carita poquito a poco,
anda avísame a un doctor
que me estoy volviendo loco.

#255.
Yo me quisiera morir
a ver si tú te ponías
negro lutito por mí.

#256.
Yo no creo en mi mare
aunque de mí hable la gente,
porque este mundo es mentira
no hay más verdad que la muerte,
y no hay quien lo contradiga.

#257.
Yo no le temo a la muerte,
morir es natural.
A lo que le temo
son a las cuentas tan grandes
que a mi Dios le he de dar.

#258.
Yo no le temo a la muerte
porque morir es natural.
Le temo más a la vía
porque no sé dónde voy a llegar,
Dios mío de mi alma,
con esta cabecita mía.

#259.
Yo vi a mi madre morir
y no me quiero acordar:
fue tanto lo que sufrí
que en vez de echarme a llorar,
mi llanto rompió a reír.

ONTOLOGÍA

#260.
¿Dónde hay un sabio que explique
lo que quiere decir ole?
El ole es como un repique
de palillos españoles.

#261.
A ese pobre pajarito
le han robado la libertad,
aunque siempre está cantando
no es alegre su cantar:
quién sabe si está llorando.

#262.
A mi Perla yo le canto,
le canto porque lo siento,
estas cantiñas de Cai
que salen de mis adentros.

#263.
Ante de empezar los cantes
el temple es fundamental:
el que no sepa templarse
tampoco sabe cantar.

#264.
Cádiz tenía una Perla,
Perla de la mar salada
con unos duendes morunos.
Cómo cantó esa gitana.

#265.
Cuando yo canto la caña,
el alma pongo en el cante
porque me acuerdo de ella
creo que la tengo delante.

#266.
De mi casa al cementerio
una taranta escuché,
y era la voz de Eleuterio
que a la mina retumbó
con su duende y su misterio.

#267.
De noche y de día
te alimentas de tu duende:
sones llenos de alegría.

#268.
Del cante se ha dicho tanto
que yo no sé qué decir,
la poesía de un fandango
no la puedo resumir:
yo canto y estoy llorando.

#269.
El aguardiente de Pedro
lo llevan al extranjero,
y si lo bebe un inglés
canta un fandango alosnero
aunque no lo cante bien.

#270.
El bordoneo palpita
como arrancao de una pena,
y el viejo rancho se llena
de una ternura infinita.

#271.
El misterio del cante flamenco
toíto el mundo quiere saber,
si yo lo canto y no lo entiendo
que lo he mamao al nacer
con fatiga y sentimiento...

#272.
El ole es una palabra
que no tiene explicación,
el ole es como una rosa
que sale del corazón.

#273.
El ole es una palabra
que no tiene sensación,
el ole es como una copla
que sale del corazón.

#274.
El ole, primito mío,
yo no lo quiero entender,
pero quiero que me digan
ole con ole y olé.

#275.
Existe si no la nombras,
si la nombras ya no existe,
tierra de nadie es el nombre
del silencio que resiste.

#276.
La grandeza de los cantes
hay que saberlos templar,
llevar el duende en la sangre
pa cantar por soleá.

#277.
Lagrimitas de mis ojos
en mi cante rebujás
y el batido de los remos
me van haciendo el compás.

#278.
Lloraba con desconsuelo,
un fandango le canté.
Por un milagro del cielo
las lágrimas le sequé:
el fandango fue el pañuelo.

#279.
Los secretos
cuando se comunican
ya no son nuestros.

#280.
Me convenció a mí su cante
porque soy buen cartagenero,
me dislocó a mí su cante,
por eso cogí el sendero
de aquel enorme gigante:
el Rojo el Alpargatero.

#281.
Mi cante da escalofríos,
y es el cante que yo canto
porque le doy un dejillo mío.

#282.
No puede analizar mi pena
ni el sabio más grande del mundo.
Este amor que me envenena
con mi corazón profundo
tan solo un grito pudiera.

#283.
Qué cosas dice este loco,
que la verdad no la dice
pero mentiras tampoco.

#284.
Si en una noche de luna
yo siento entrar
por mi ventana los 'ays'
de una soleá,
yo le contesto entre sueños
con un ole y ole ya.

#285.
Son los cantes de mi tierra
latidos del corazón,
del corazón de su sierra,
que sangra por la emoción
de los peligros que encierra.

#286.
Tacita de Plata, tierra del salero,
con este cante por tangos
yo quiero decirte lo que te camelo.

#287.
Te quiero con toda mi alma:
mientras yo canto por tientos
me están tocando las palmas
los duendes del sentimiento.

#288.
Todo el que dice ay, ay, ay,
es señal que le ha dolío,
y yo digo ay, ay,
pobre del corazón mío,
¿por qué me lo maltratáis?

#289.
Triste el cante que se canta
con el corazón llorando,
pero que se da en el cante
cuando se canta rabiando.

#290.
Tristes estilos de amor:
la vieja sonanta gime
y una negra pena oprime
la garganta del cantaor,
porque el viento del dolor,
que aúlla en la lejanía,
le arrancó la alegría
a los bordones de plata
de aquel clavel escarlata
que trajo desde Andalucía.

#291.
Viejos tangos de Triana
que con su duende nacieron
desde el Pirolo a la Cava.

#292.
Voces doy al viento
y grito al alto cielo
porque yo tengo una llama viva
dentro de mi pecho.

#293.
Y un poquito de aquí
y un poquito de allá
y una guitarra y un cante:
la fiesta ya está formá.

TEODICEA

#294.
¡Ay! Tiritando de frío
tuvo la Virgen María
al mejor de los nacíos.

#295.
¿Dónde está la Virgen,
dónde está el pesar?
Yo la ando buscando,
con muchas fatigas,
que, por Dios,
dime tú a mí dónde está.
La busco por todas las partes
y me harto de llorar,
la busco yo por todas las partes
y no la puedo encontrar.

#296.
¿Dónde vas, paloma blanca,
a deshoras de la noche?
Voy en busca de mi hijo,
que lo entierran esta noche.
La Virgen de los Dolores
tiene el corazón partío,
de ver a su hijo muerto
y en el sepulcro metío.

#297.
¿Qué será aquello que reluce
en aquel huerto florido?
Será Jesús el Nazareno
que con la cruz ha caído.

#298.
A Jesús el nazareno
en una cruz le clavaron
por unos falsos testigos,
que faltando a la verdad
su divinidad negaron.

#299.
A la misa que voy yo,
ni yo rezo, ni tú rezas,
ni tenemos devoción.

#300.
A mi Dios le ruego
que me alivie las duquelas
que terela mi corazón.

#301.
A su paso le dice a Triana
el Guadalquivir:
"Hoy es Nochebuena
y no se puede dormir".

#302.
A un sabio le pregunté
qué hay después de la muerte,
y el sabio me respondió:
"Eso nadie lo sabrá,
tan solo lo sabe Dios".

#303.
A una flor de la marisma
yo le pregunté por ti,
le dije que si me amabas
y ella me dijo que sí;
la pícara me engañaba.

#304.
A una nube pasajera
yo le escuché decir a un jazmín:
"Si pasas y no me riegas,
entonces que será de mí,
sin flores en la primavera".

#305.
Al rezarle a Cristo un credo,
por decir "creo en Dios padre"
dije "gitana te quiero".

#306.
Al sonar las seis
la Virgen María
da un grito de pronto
que es de alegría.

#307.
Anoche escuché cantar
a mi pare y a mi tío
el cante por soleá.

#308.
Ay, con esos dientes tan blancos
y el color moreno
me pareciste la Virgen del Valle,
la que está en San Telmo.

#309.
Cae la lluvia triste
para mirarte,
detrás de cada gota
te mira un ángel.

#310.
Como arte la siento yo,
y herencia de antepasados,
que con el hombre nació
al verse necesitado.

#311.
Cuatro cirios encendidos
te acompañan solamente,
qué triste vas, padre mío,
viendo tu cara doliente,
que al mirarte causa frío.

#312.
De luto la vi pasar,
llevaba un velo por la cara,
le tuve que preguntar
quién se ha muerto en el cielo
porque la Virgen va enlutá.

#313.
De pronto la Virgen llora,
José pregunta por qué:
"Pienso en el sufrimiento
que le queda a nuestro Manué".
"No te apures Virgenicita,
tú no te apures, mujer,
tendrá una nueva vida,
ya sin pasar fatigas,
será gran rey de reyes
y todos creerán en él".

#314.
Deja la bola rodar,
que lo que de Dios estuviera, mare,
a la mano se vendrá.

#315.
Dijo la nube a la lluvia,
la lluvia dijo al arroyo:
"Dile al río que no presuma
que depende de nosotros".

#316.
Dios te salve,
gitana María,
candela encendía
de mayo y de abril.
Dios te salve,
divino lucero,
rosal tempranero
de mayo y de abril.

#317.
Dos besos traigo en mis labios
pa mi Virgen del Pilar:
uno me lo dio mi madre
el otro mi soledad.

#318.
Dos estrellas relucientes
a la marisma se asoman:
es la Virgen del Rocío,
también la Blanca Paloma,
que las dos juntas han venío.

#319.
El cante por malagueñas
lo llevo en el corazón,
el cante por malagueñas,
por eso lo canto yo,
como la Trini y Juan Breva,
Niño Vélez y Chacón.

#320.
El día que tú naciste
se vistió de gala el sol,
hubo en el cielo una juerga
que hasta el mismo Dios bailó.

#321.
El mar la mece y besa...
Y Andalucía,
cuando le reza
canta por alegrías.

#322.
En enero no hay claveles
porque los marchita el hielo,
y en tu cara los hay to el año
porque lo permite el cielo.

#323.
En un portalito oscuro
llenito de telarañas
tuvo la Virgen María
y al Niño de sus entrañas.

#324.
Entre lucidos festejos
el cielo le dice al mar
líbrese la iniquidad
de tu estrella, los reflejos,
el mar copia en sus espejos
su mirada fina y pura,
y es el cielo la pintura
de tan bonitos colores
que causa envidia a las flores
el poder de su hermosura.

#325.
Era un incendio de rosas,
y nube del incensario,
las pupilas luminosas
de la Virgen del Rosario
son perlas negras preciosas.

#326.
Eres tan hermosa
como el firmamento,
lástima que tengas
malos pensamientos.

#327.
Eres, Virgen, más bonita
que la nieve en el barranco,
que la rosa en el rosal,
que el lirio blanco en el campo,
Virgen de la Soledad.

#328.
Es el salero de Dios
rueda de la fortuna
de cuantas hay bajo el sol
más hermosa que ninguna.

#329.
Espinas por Dios, espinas
en el centro de mi corazón
yo tengo por tu culpa, prima,
de quererte tengo yo
mi corazón en carne viva.

#330.
Esta es la verdad,
poned la atención,
que María es
más pura y más bella
que toas las estrellas
y los rayos del sol.

#331.
Esto que yo estoy pasando
algo que a mi Dios le debo
en vida lo estoy pagando.

#332.
Gitana enciende la luz,
que traigo una borrachera
que a Undebel le hablo de tú.

#333.
Grande tormenta,
un mar de tormenta...
me hierve la sangre
cuando reniego de las maldaítas
que miro yo en el mundo,
y no me oye nadie.

#334.
Hablo con Dios y le digo
que me parece mentira
lo que tú haces conmigo.

#335.
Hay una niña en Alosno
que se parece a una estrella,
hay una niña en Alosno...
no la hay más guapa que ella,
solamente se parece
a la Virgen de la Bella.

#336.
Hermosa eres,
ninguna rosa
se te parece.

#337.
Huye luna, luna, luna,
si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.

#338.
La amapola en el campo
le dice al trigo:
"No me caso con nadie,
menos, contigo".

#339.
La fiesta ya está sembrá,
dice la del Colorao,
que Perrate y María Peña
hay que ver cómo han cantao.

#340.
La que está en la Merced,
mi Virgen de la Merced,
como yo mi gustito logré
un hábito voy a romper:
válgame Dios, patronita mía,
un hábito voy a romper.

#341.
La tierra que a mí me cubra
ni la mires ni la pises,
ni te acuerdes más de mí,
que mi nombre te maldice,
yo muerto reniego de ti.

#342.
Las flores de mi jardín
te saludan cuando pasas, romera,
romera por tu cara
no hay quien la aguante, compañera.

#343.
Las que pasó Jesús,
como tú te rebeles,
más grandes las vas a pasar tú.

#344.
Las rosas y las camelias
no se pueden comparar
con la Virgen del Carmen
que se adora en el altar.

#345.
Le piden a Dios
la salud y la libertad,
y yo le pio la muerte
no me la quiere mandar.

#346.
Levántate María,
enciende el velón,
que a tu Niño chiquetito
le ha entrao un doló.

#347.
Lo que yo te quiero a ti,
eso tan solo lo sabe
el que está en el alto cielo
a la diestra de Dios Padre.

#348.
Los ángeles del cielo
los quiero para volar,
y las manos de María
para coser y bordar.

#349.
Los cielos se oscurecieron,
se eclipsó el sol y la luna,
porque lo ponen en cueros
y le dan azotes crueles
amarraíto a una columna.

#350.
Los siete dolores
que pasó mi Dios
los ha pasaíto la mare de mi alma,
de mi corazón.

#351.
Los siete dolores
que mi Dios pasó
va a recibirlos la madre de mi alma,
de mi corazón.

#352.
María dale cobijo
y cúbrelo con tu manto,
para que no vea tu hijo
la tarde del Viernes Santo.

#353.
María estaba lavando
en la fuente fría,
mientras María lavaba
las lagrimas se bebía.

#354.
Más que Jesús en el huerto
yo estoy pasando,
estas son las ganancias
que estoy sacando.

#355.
Me gusta verte dormía,
porque tienes un despertar
como la Virgen María.

#356.
Me llevas como a Jesús
mataíta por las calles,
callaíta con la cruz.

#357.
Me lo ha dicho a mí Undebé:
la fatiga es de mi cuerpo,
la salud de mi querer.

#358.
Me quitaste el sentío:
yo te lo juro a ti por mi mare
y por la Virgen del Rocío.

#359.
Mi cante sabe a besana,
y mi compás suena a marisma
en noche de luna clara.

#360.
Mi delito yo le había contado
a la Virgen de la Macarena,
y ella de pena ha llorado...
Qué Virgencita más buena,
llora por un condenado.

#361.
Mi Dios te va a castigar:
cuando hablas de lo bueno...
de lo malo qué dirás.

#362.
Mi niño tiene la cara
como la rosa mas bella,
sus ojos son dos luceros,
su boquita como una estrella.

#363.
Mira qué bonita era,
que parecía la Virgen
de Consolación de Utrera.

#364.
Mis antepasados decían,
y los más viejos también,
la sonrisa de mi pueblo
sinela la de Undebel.

#365.
Mis penas yo le fui a contar
a un santo Cristo de palo,
y el Cristo rompió a llorar.

#366.
Nadie diga que es locura
esto que me está a mí pasando,
es deuda que a Dios le debo
y en vida lo estoy pagando.

#367.
No darle tantos martirios,
ni tampoco más quebrantos,
porque ha dicho un pregonero
que al pie del madero santo
morirá el rey de los cielos.

#368.
No me llores,
chiquilla, no me llores,
que llorando tú me pareces
la Virgen de los Dolores.

#369.
Para consolar mis penas
siempre tengo en mi ciudad
a mi madre santa y buena:
Virgen de la Caridad,
patrona de Cartagena.

#370.
Piensa una loba
junto a su lobezno,
maravillosa tierra, qué inmensa tierra,
y qué mundo tan pequeño.

#371.
Por no saber lo que hacerle
le escupen, le abofetean,
y le coronan de espinas,
y la sangre le chorrea
por su carita divina.

#372.
Que Dios te va a mandar
un castigo muy grande
es porque tú te lo mereces,
que tú me estás a mí culpando,
y yo culpita no tengo
que no me quiera tu gente.

#373.
Qué grande es la tierra mía:
en una casa de fiesta
y en otra de letanía.

#374.
Que me perdone Dios,
yo a la iglesia no confieso
mientras tenga un corazón
dentro mi pecho.

#375.
Que no te quería
que no me querías,
yo renegara de Dios
y me fuera a la morería.

#376.
Que si el cante de hoy,
que si el cante antiguo,
yo conozco las raíces
y también lo de ahora mismo.
Y solo digo una cosa:
el que la lleva la entiende,
no nos hemos vuelto locos,
que nadie me dé consejos
que yo me equivoco solo.

#377.
Que sí, que no,
María se llama
la madre de Dios.

#378.
Quien da de comer al hambriento,
y da ropa al peregrino,
cumple con los mandamientos
que nos manda Dios divino.

#379.
Renegaré de la fe,
y así yo por un momento
reniego de tu querer.

#380.
San Joaquín y Santa Ana
eran, los dos, canasteros,
abuelos del niño Dios
que era gitanito y de los buenos.

#381.
Señores, el cante del polo
es cante de pura cepa,
y lo debe de cantar
solamente el que lo sepa.

#382.
Si la aurora no hubiera tenido
un niño tan bello como fue Manuel,
no alumbrara el sol como alumbra
ni la estrella clara del amanecer.

#383.
Si mi madrecita fuera mora
y yo nacido en Argel
como reniego,
madrecita mía, de Mahoma
solo para venirte a ver.

#384.
Siempre tendré que vivir
donde Dios quiera llevarme,
si he nacido para sufrir
¿qué adelanto con quejarme?

#385.
Sobre esos claveles grana,
con sangre tuya hecha flor,
vas, Cachorro de Triana,
Cristo de la Expiración,
y el mundo entero te aclama.

#386.
Tierra de la gracia,
patria del salero,
envidia te tienen
los astros del cielo.

#387.
Toítas las flores
están celosas
por tus colores.

#388.
Toítas las madres
tienen pena y amargura,
pero la tuya es la mayor
porque delante tú lo llevas
amarraíto de pies y manos
como si fuera traidor.

#389.
Tú pierdes tiempo en la iglesia
dándote golpes en el pecho,
si la tierra, el sol y la luna
saben lo que conmigo has hecho:
a Dios no se le va ni una.

#390.
Una fiesta se hace
con tres personas:
uno canta, otro baila,
y el otro toca.
Se me olviaba...
de los que dicen ole
y tocan las palmas.

#391.
Una tórtola canta
en un almendro,
y en su cante decía:
"Viva mi dueño".

#392.
Válgame Dios, no le temes
ni a la ira de Undebel,
y sin embargo te asustas,
gitana, de mi querer.

#393.
Y a mí me lo ha dicho el cura,
que la carita de la Virgen
era de una copia tuya.

#394.
Y en lo alto de aquella montaña
hay una bandera que allí puesta está,
y el que quiera sentar plaza en ella
Jesús Nazareno va de capitán.

#395.
Y el Jesús de los milagros
hizo florecer un rosal
con un letrero que dice:
muerto de tanto penar.

#396.
Yo estoy pasando más ducas
que el Cristo de la Expiración,
ni de día ni de noche
sosiega mi corazón.

#397.
Yo le pregunté a Undebé
que si licencia me daba
para yo volverte a querer.

#398.
Yo te quiero más que a Dios:
¡Jesús qué palabras he dicho,
merezco yo la Inquisición!

#399.
Yo vengo de hondas raíces,
de raíces milenarias
que se pierden en el tiempo,
pero no en la nostalgia,
en muchas noches de fiesta
al lado de una candela.

Ética y política

#400.
¿A mí qué me importa
que un rey me culpe,
si el pueblo es grande
y me abona?
Voz del pueblo, voz del cielo,
que no hay más ley, que son las obras,
con el mirabrás.

#401.
¿Qué más da muerto que vivo
si te vienen a llorar
a la reja de la cárcel
o a la puerta de un penal?
¿Qué más da muerto que vivo
si te tienes que callar?

#402.
¿Que yo contigo no igualo?
Eso será en los dineros
que a vergüenza yo te gano.

#403.
A cantar, vamos a cantar
al alba y la libertad,
y a olvidarnos de banderas,
a cantar por las riberas,
por los montes y la mar.

#404.
A galeras, a galeras...
condenados por ser gitanos
sin defendernos siquiera.

#405.
A las rejitas de la cárcel
no me vengas tú a mí a llorar,
en vez de quitarme pena
no me la vengas tú a mí a dar.

#406.
A mí me pueden mandar
a servir a Dios y al Rey,
pero dejar a tu persona
eso no lo manda la ley.

#407.
A tu casa no me arrimo
que tu bata ha naquerao
lo que, siendo yo tu primo,
debieras de haber callao.

#408.
A un toro en la plaza
no le temas tú tanto
como a una malina lengua
y a un testigo falso.

#409.
Al pueblo de Andalucía
dale alas y volará,
que es un ave doloría
que busca la libertá
que le han negao toa su vía.

#410.
Cádiz, anclaíta en el mar,
tierra de los liberales,
que al cante supiste dar
gracia y jondura a raudales.

#411.
Candela del cielo,
del cielo caiga candela
y más candela,
le caiga a tu madre encima
por tener malina lengua.

#412.
Como los muertos no hablan,
ni oyen, ni ven, ni entienden,
yo estoy viviendo en el mundo
sin tener quien me gobierne.

#413.
Compañerita malina
a voces te estoy llamando,
y tú le dices a la gente:
"Dejadlo morir rabiando".

#414.
Con el mundo y con la vida
que yo me estoy sintiendo rebelde
que la misma sangre mía
a mi corazón le muerde
de ver tanta hipocresía.

#415.
Con grilletes en las manos,
y el agua hasta las rodillas,
una hartá van de gitanos,
sueñan y sueñan orillas.

#416.
Con las claritas del día
ya estaba llena la plaza,
y a la mitad de la gente
sin trabajo la dejaban.

#417.
Contigo, serrana falsa,
se me ha cumplido el refrán:
el que quiere a quien no debe,
pierde el perro y pierde el pan.

#418.
Cuándo llegará el momento
que las agüitas vuelvan a su cauce,
y las esquinas con sus nombres:
ni reyes, ni roques,
ni santos, ni frailes.

#419.
Cuando remedio no tengas,
que te corte un cirujano
la campanilla y la lengua.

#420.
De golpe me vienen
ganas de gritar
mirando al cielo, porque de la tierra
yo no espero ná.

#421.
Decía una cartagenera.
a los pies del soberano:
"Por Dios y por la Magdalena,
que no lleven a mi hermano
al Peñón de la Gomera".

#422.
Delante del rey un día
en Madrid cantó Chacón,
y cómo no cantaría
que el propio rey exclamó:
¡qué grande es la España mía!

#423.
Dice un refrán verdadero
que saber perder es ganar:
a una carta me he jugado
a la mujer que quería
y con perderla he ganado.

#424.
Dicen los sabios doctores
que la ausencia causa olvido.
Yo me he puesto varias veces
y olvidarte no he podido.

#425.
Dicen que me rebelo...
es que yo estoy viendo cosas
que a mí me quitan el sueño.

#426.
Dile a tu madre que calle,
que no tenga mala lengua,
que lo que yo sé de ti
se lo va a tragar la tierra.

#427.
Dos corazones a un tiempo
están puestos en balanza:
uno pidiendo justicia,
otro pidiendo venganza.

#428.
Dudaste de mis consejos,
metiste el dedo en mi llaga,
y dice un refrán muy viejo
que quien la hace la paga.

#429.
El cuento ya se ha acabao,
ya las promesas no valen,
Andalucía ya sabe
lo mucho que le han robao,
y más mentiras no caben.

#430.
El día que en capilla
metieron a Riego,
todos los suspiros que la tropa daba
llegaban al cielo.

#431.
El que roba pan para sus hijos
que me lo cogen y me lo prenden;
aquel que roba muchos miles
no lo encuentran los duendes,
ni lo cogen los civiles.

#432.
Eso que la gente habla,
qué cuidaíto se te da,
hacen las anchas vereas
y las mentiras, verdad.

#433.
Espero verlo algún día,
aunque sea de muy viejo:
ni un céntimo para el clero
menos pa la monarquía
y más beneficio al pueblo.

#434.
Fíjate en lo que te hablo
y llévate mis consejos,
que el diablo, por diablo,
conoce más que por viejo.

#435.
Flamenca yo te he dejao...
Por tu lengua maldecida
qué malos ratos me has dao.

#436.
Gitano,
sin país, ni bandera,
cual vosotros quisiera
bajo el cielo soñar.

#437.
Ha cogío mal camino,
pueblo que vota en su contra.
Lo mismo que los cochinos
que por un puñao bellotas
se pasan al enemigo.

#438.
Hasta el aire que respiro
me han llegado a mí a quitar.
Ábreme la puerta, mare,
que me voy a desangrar.

#439.
Hay lenguas en esta calle
que te cortan un vestido
como tijeras de sastre.

#440.
Haz el bien y no mires a quién,
haz como dice el refrán,
porque Dios murió en la cruz
para salvarnos a todos.

#441.
La Andalucía que canto
es la flamenca de veras,
que está llorando por dentro
y se rebela por fuera.

#442.
La bandera de mi patria
es como el sol de un buen día,
señores, soy español,
yo he nacido en Andalucía,
que es del mundo la región
que tiene más alegría.

#443.
La mentira y la verdad
se enfrentaron en la Audiencia.
La verdad salió perdiendo
y la mentira ganó.
En el reino no hay gobierno.

#444.
La sangre se me rebela
cuando me pongo a pensar
que a unos les sobra de todo
y otros no tienen de na.

#445.
Las duquelas que tú tengas
bien merecidas las tienes
por tener tan mala lengua.

#446.
Las lindes del olivar,
anchas pa los don mucho,
estrechas pa los don na.

#447.
Líbrame, Dios mío,
de una mala lengua
y de un mal incurable.

#448.
Los carlistas en el monte
van diciendo ¡viva Dios!
Vamos robando y matando
que esta es nuestra religión.

#449.
Los monarcos, la corona,
los republicanos dicen que no,
y yo le escucho a los viejos
que no importa quien se ponga
porque cambiaran los tiempos
y no cambian las personas.

#450.
Mala puñalá le den
al que tiene mala lengua
y habla lo que no es.

#451.
Me agarro por soleá
y grito por seguiriyas,
pero llegando al fandango
soy una hormiga aplastá
que ha de morir acusando.

#452.
Me decía a mí mi madre
cabrita que al monte tire
no hay cabrero que la guarde.

#453.
Me metieron en la sala
y me tomaron declaración,
la lengua de aquella gitana
ha sido mi perdición.

#454.
Me voy por la otra acera
pa que no me vea tu madre
que tiene mu mala lengua.

#455.
Mientras que haya un hambriento
que no hablen de igualdad,
ya se encarga el capital,
la monarquía y el clero
que haya desigualdad.

#456.
Minero, ¿pa qué trabajas,
si pa ti no es el producto?
Pa el patrón son las alhajas,
pa tu familia el luto,
y pa ti la mortaja.

#457.
Mirar con indiferencia
nunca lo debes de hacer,
que el que menos tú lo piensas
su alma la puede tener
más limpia que tu conciencia.

#458.
Muchos prometen la luna
hasta llegar al poder,
y cuando arriba se ven
no escuchan queja ninguna,
te tratan con el pie.

#459.
Muérdeme niña en los labios
que mi sangre es colorá
y se borrarán los agravios,
yo te sabré perdonar,
que perdonar es de sabios.

#460.
Nadie diga en este mundo
de este agua no se puede beber,
por muy turbia que tú la vieras
no te has de aguantar la sed.

#461.
No critiques a mi copla
y apréndela tú también,
que corra de boca en boca,
pa que el pueblo sepa bien,
quien lo engaña y quien lo explota.

#462.
No debes de ser tan bueno,
me dice mi corazón,
si te enamoras enseguida
luego el que sufre soy yo,
que lloro de noche y día.

#463.
No llores tú, flamenca mía,
que en la casa de los pobres
nunca reina la alegría.

#464.
No pegarle a mi padre,
soltadlo, por Dios,
que ese delito que ustedes le culpan
lo había hecho yo.

#465.
No quieras vivir la vida
tratándola de arreglar,
que te volverás loco
y en claro no sacas na.

#466.
No quieren soltar la prenda
porque España la ganaron
golpe a golpe, muerto a muerto,
como trofeo de guerra.

#467.
No quiero mandar en naide
ni que me manden a mí.
Me gusta vivir errante
hoy aquí y mañana allí
y mi vida sigue adelante.

#468.
No siembres en campo estéril
porque perderás el grano:
los beneficios se pierden
en un corazón ingrato.

#469.
Pa no mirarte yo a ti a la cara
tengo razones de más,
tú pa mí fuiste muy mala,
y a ti te pega el refrán:
que quien mal anda, mal acaba.

#470.
Por el hablar de la gente
yo digo que no te quiero,
y cuando te miro tu carita
yo solita me rebelo.

#471.
Por la lengua de la gente
olvidé a quien bien yo quería,
¿qué hago yo en este mundo
si no siento yo la alegría?

#472.
Por toas parte se va a Roma,
dice un antiguo refrán,
y yo por toítas partes,
quiera o que no quiera,
a tu casa voy a parar.

#473.
Porque yo no aguanto más
me llaman el rebelao,
¿no me voy yo a rebelá
si hasta la cama en la que duermo
me la dan de caridad?

#474.
Porque yo vivo a mi aire,
que nadie me dé consejos,
aunque me muera de hambre,
ni maldigo, ni me quejo,
ni le pido pan a nadie.

#475.
Que lo de menos era el quererte,
pero ¿quién le pone trabas,
compañera mía,
a la lengua de la gente?

#476.
Salgan los santitos
de San Juan de Dios
a pedir limosna pa el entierro de Riego,
que va de por Dios.

#477.
Se le había cumplido el gusto
a esas malinas lenguas;
permita que las maldijera
Undebel de los cielos,
y que rabiando murieran.

#478.
Si me desprecias por pobre,
busca a un rico que te dé,
y cuando el rico no tenga,
vienes que yo te daré.

#479.
Si supiera las lenguas
que de ti murmuran,
las cogería, las cortaría por medio
y las dejaría mudas.

#480.
Te convenga o no te convenga,
si tú a mí no has de quererme,
¿por qué tienes tan malina lengua?

#481.
Tengo las ideas muy claras
como buen republicano,
ya está bien de tantas lacras,
que llevan miles de años
viviendo de otras espaldas.

#482.
Tierra encantadora,
patria del salero,
envidia te tienen
los astros del cielo.

#483.
To lo tienen preparao
los civiles en los cortijos;
por eso matan a los obreros
para agradar a los ricos.

#484.
Trabajo de sol a sol,
Las ganancias son pal amo,
pa mí solo es el sudor.

#485.
Tu boca, audiencia,
y tu lengua, la pluma
que me sentencia.

#486.
Tú no tienes la culpa,
yo a ti no te culpo,
la culpa la tienen las malitas lenguas
que andan por el mundo.

#487.
Tú quieres coger sin sembrar:
quien no siembra no coge,
así lo dice el refrán.

#488.
Un baluarte invencible,
fue la Isla de León,
porque con los gaditanos,
no pudo Napoleón.

#489.
Un consejo te voy a dar:
que te metas en tu vida
y a mí me dejes en paz.

#490.
Un sabio me dijo a mí
que me tomara los tiempos
según los viera venir.

#491.
Veinticinco calabozos
tiene la carcel de Utrera.
Veinticuatro tengo andados,
y el más penoso me queda.

#492.
Vinieron y me dijeron
que tú habías hablaíto mal de mí,
y mira mi buen pensamiento
que no lo he creído en ti.

#493.
Ya está el fuego encendido,
las llamas llegan al cielo,
el que se queme que sople
que yo por nadie me quemo,
que bastante he padecido.

#494.
Ya vienen por el atajo
desde que amanece el día,
unos traen los ojos bajos
y otros las manos vacías
por ver si les dan trabajo.

#495.
Yo pegué un tiro al aire,
cayó en la arena.
Confianza en el hombre
nunca la tengas.

ESTÉTICA

#496.
¿Por qué llaman locura
la fatiga de mi canto?
La verdad de lo que canto
es compartir con mi hermano
la risa, el dolor y el llanto.

#497.
¿Qué pájaro sera aquel
que canta en la verde oliva?
Corre y dile que se calle,
que su cante me lastima.

#498.
A mí nadie me soporta
cuando digo la verdad,
soy de palabras muy cortas,
pero tiran a matar:
soy como a nadie le importa.

#499.
Canta con la voz del corazón
canta muy lento,
que si algo de ti no pasa por mi pecho,
no lo siento.

#500.
Cantar es decir verdades
con un poquito de son;
son palabras que a los labios
llegan desde el corazón,
y el corazón es un sabio.

#500.
Cante de sabor profundo,
cante macho de Levante ,
cante que dice en su cante
el mejor cante del mundo.

#502.
Cómo cantaba...
qué pellizquitos, prima,
tiraba.

#503.
Como la infeliz rosa
es la hermosura,
que complace y alegra
mientras que dura.

#504.
Con la guitarra en la mano,
buscándose la vida,
conocí yo a un buen gitano
cerca de la judería,
su cantar estaba lleno
de pura melancolía,
recordaba a sus abuelos
cantando por bulerías.

#505.
Échale cante a la vida,
que en la vida quien no canta
es quien no pasa fatiga.

#506.
El cante es un trueno
de pena y de llanto,
solo en el cante
yo alivio mi pena,
y también mi quebranto.

#507.
El cante que al alma llega,
el sentir del dolor,
porque lo canta la pena,
que sale del corazón.

#508.
En la puerta con tu madre,
tu madre parece un sol
y tú la Virgen del Carmen.

#509.
En la fuente de los misterios
quiero beber to los días,
donde bebieron los genios
la esencia de Andalucía.

#510.
En lo hondo del pensamiento
tengo por sueño un cantar,
un cantar velado y lento,
y sin palabras que hablar.

#511.
Era un peligro tan grande
que yo me acordaba de mi Juanito
a tirones de la sangre.

#512.
Es mi corazón candela,
y mi voz un manantial:
dos fundamentos profundos
para decirte mi verdad.

#513.
Estoy tan enamorado
de su ritmo y su gracia,
que cuando baila esta negra
yo no sé qué me pasa.

#514.
La muerte me amenazó
si yo te seguía queriendo,
y yo con grande dolor
dije que solo muriendo
podría olvidarte yo.

#515.
Las cuerdas de esta guitarra
parece que están de broma,
cuando yo quiero que canten,
ella llora que te llora.

#516.
Madre mía de la Esperanza
¿qué tiene tu hermano mayor?
que te saca tan hermosa
que relumbras como el sol.

#517.
Me duele el alma
de no saberte amar,
me duele el alma
de no hacerte feliz,
me duele el alma,
me duele el alma.

#518.
Mi niña es más bonita,
es mi Ana más bonita
que los claveles que lleva
en el pelo Santa Rita.

#519.
Minero de honda pena...
¿qué tienes en la garganta
que con tanta pena cantas,
entre barrena y barrena,
la pena de la taranta?

#520.
Mira qué bonita era,
que parecía la Virgen
de Consolación de Utrera.

#521.
Ni la alondra mal herida
que con su cante muriera,
se quedó con el dolor
de los gitanos de Utrera.

#522.
Qué dolor más grande
el que yo sentía,
a voces llamo a la muerte
ni la muerte me quería.

#523.
Qué grandes son mis tormentos,
válgame Dios, Petenera,
tengo un dolor tan continuo
que digo que no te quiero,
de noche sueño contigo,
yo quisiera aborrecerte...
con esa esperanza vivo.

#524.
Qué tengo yo en mi memoria,
que a mis años recordar
al gitano Charamusco
y su cante por soleá,
qué locura y qué momento,
y yo no lo puedo explicar.

#525.
Sevilla de mi alma,
tierra divina,
donde son tus mujeres
ramos de rosas
y clavellinas,
a cantar tu belleza
hoy vengo yo,
que me escuches, te ruego
como favor.

#526.
Si algún día
Dios me da sabiduría,
sabré por qué algunos cantes
curan toítas mi heridas.

#527.
Si lo vieras bailar,
los ángeles que andan por los aires
con la boca abierta
se tienen que quedar.

#528.
Siempre que yo canto
digo en mis coplas cosas mías:
a veces canto mis penas,
a veces, mis alegrías.

#529.
Son los cantes de mi tierra
latidos del corazón,
del corazón de su sierra,
que salta por la explosión
de los peligros que encierra.

#530.
Son tus ojos dos luceros
en los que me miro yo,
y me recreo en tu cara
que es más bonita que un sol.

#531.
Te encuentro yo más bonita
que los clavelitos blancos
que abren por la mañanita.

#532.
Todito lo que tú vivieras
queda apartado un pasito para atrás
y el que va atrás tuyo lo recogerá;
con esa advertencia
cuando siga andando
sabrá dónde están puestas
las piedras del peligro
que están acechando.

#533.
Toíco el oro que saco,
ya cambiaíco el dinero,
nadie piensa que día a día
el pobrecico minero
puso en peligro su vía.

#534.
Triste el cante que se canta
con el corazón llorando,
pero que se da en el cante
cuando se canta rabiando.

#535.
Tus cantes son lamentos
que llegan a las entrañas,
y nuestros ojos se empañan
cuando llegas de tu isla.

#536.
Un consejo yo daría
para cantar un fandango:
más que busque la medía
procura que sea un desgarro
de una emoción de tu vía.

#537.
Va un minero cantando
por una oscura galería,
en su cante va diciendo:
qué oscura la pena mía.

#538.
Y es tan bonita
que en el cielo la llaman
la Virgencita.

#539.
Yo no cantaba pa que me escucharas,
ni porque mi voz fuera buena,
yo canto pa que me se vaya
la fatiguita y la pena.

#540.
Yo no tengo que esconderme
porque mi bandera es la verdad,
y eso yo se lo demuestro
a quien me quiera escuchar.

#541.
Yo tengo una pena,
una pena muy grande,
y un dolorcito de clavito fuerte, prima,
que al alma me llega.

BIBLIOGRAFÍA

Addison, J. (1999); *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo. Visor: Madrid.

Adorno, T. (1997); 'Fragmento sobre las relaciones entre música y lenguaje', en *Revista colombiana de psicología,* n. 5–6, pp. 174–177, UNAL: Bogotá.

Águila Escobar, G. (2007); 'Importancia del lenguaje en el conocimiento y la ciencia'. en *Revista Virtual de Estudos da Linguagem ReVEL*. v. 5, n. 8 (http://www.revel.inf.br/pt/edicoes/?id=8).

Alonso del Campo, U. (1984): 'Orígenes culturales en la vivencia y manifestación de lo religioso, en Andalucía, y su función terapéutica (parte 1ª)', en *Gazeta de Antropología*, n. 3, art. 04. UGR: Granada.

———(1985): 'Orígenes culturales en la vivencia y manifestación de lo religioso, en Andalucía, y su función terapéutica (parte 2ª)', en *Gazeta de Antropología*, n. 4, art. 04. UGR: Granada.

Álvarez Caballero, Á. (1998a); *El Cante flamenco*. Alianza: Madrid.

———(1998b); *El Baile flamenco*. Alianza: Madrid.

Amorós, C. (1991); *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos: Barcelona.

Arenas Monsalve, E. (2016); 'Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica', en *(Pensamiento), (palabra) y obra*, n. 15, , pp. 96–109, UPN: Bogotá.

Aristóteles (1994); *Retórica.* Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero, Gredos: Madrid.

——(2003); *De Ánima*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Gredos: Madrid.

——(2014); *Ética a Nicómaco*. Prólogo de Teresa Martínez; traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Gredos: Madrid.

Arranz, Á. (2012); *El baile flamenco*. Librerías Deportivas Esteban Sanz: Madrid.

Arrebola, A. (1987); 'Prólogo', en García Chicón, A.; *Valores Antropológicos del cante jondo*. Diputación Provincial: Málaga.

——(1988); *La espiritualidad en el cante flamenco*. Servicio de publicaciones de la UCA: Cádiz.

——(1993); *Antología de la poesía flamenca*. Ágora: Málaga.

——(1994); *Presencia de la mujer en el cante flamenco*. Edinford: Málaga.

Asín Palacios, M. (1993); *Vidas de Santones andaluces. La 'Epístola de la Santidad' de Ibn Arabi de Murcia*. Mestre: Madrid.

Auserón, S. (2015); 'La música del lógos'. En, *Eu–topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*. n. 10, pp. 5–20, UV: Valencia.

Bachelard, G. (2006); *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, F.C.E.: Ciudad de México.

Bajtin, M. (2003); *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francoise Rabelais*, versión de Julio Forcar y César Conroy. Alianza: Madrid.

Ballesteros Aguayo, L. (2012); 'La música flamenca como propedéutica para una epistemología en María Zambrano', en *Díaz Báñez, J. M., Escobar Borrego, F. J.; y Ventura Molina, I., eds. (2012); Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral. III*

Interdisciplinary Conference on Flamenco Research, INFLA and II International Workshop of Folk Music Analysis, 19–20 de abril de 2012, Universidad de Sevilla, pp. 139–158, US: Sevilla.

Baltanás, E., y Steingress, G. [coords. y eds.] (1998); *Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco: actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva (Sevilla, junio de 1995 y 1997)*, Fundación Machado: Sevilla.

——(2000); 'Gerhard Steingress: Sobre flamenco y flamencología (Escritos escogidos 1988–1998)', en *TRANS: Revista Transcultural de Música*, n. 5, art. 10 (Consultado 20 de septiembre de 2017).

Barahona, P. (16 de febrero de 2016); 'Eva Yerbabuena baila por Schopenhauer', en *El Español*, recuperado de https://www.elespanol.com/cultura/escena/20160215/102490007_0.html.

Barrios, M. (1986); *Las oscuras raíces del flamenco*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla: Sevilla.

——(1989); *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. J. Rodríguez Castillejo: Sevilla.

——(2000); *Ese difícil mundo del flamenco*. US: Sevilla.

Bataille, G. (1998); *Teoría de la religión*. Taurus Humanidades: Madrid.

Benveniste, E. (1999); *Problemas de lingüística general II*. Siglo veintiuno: Ciudad de México.

Blanco Garza, J. L., Rodríguez Ojeda, J.L., y Robles, F. (1998); *Las letras del cante flamenco*. Signatura: Sevilla.

Blas Vega, J. (1973); *Temas flamencos*. Dist. Dante: Madrid.

Brenel, E. (2006); ‘Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco’, en *Música oral del Sur: revista internacional*, n. 7 (dedicado a: enfoques musicales y periodismo flamenco), pp. 59–69, Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada.

Buendía López, J.L. (2001); ‘El mal trato a la mujer en las letras del cante flamenco’, en *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28–30 octubre 1998*. Coord. por Alvar Ezquerra, C. pp. 291–296, UAH: Madrid.

Buriticá Zuloaga, Diego A. (2014); ‘El concepto de persona humana en la tradición cristiana y su progresión hasta el personalismo’, en *Cuestiones teológicas*, v. 41, n. 96, pp. 467–493. UPB: Medellín.

Burke, E. (2001); *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos: Madrid.

Caba Landa, C., y Caba Landa, P. (1988); *Andalucía: su comunismo y su cante jondo: (tentativa de interpretación)*. UCA: Cádiz.

Caballero Bonald, J. M. (1988); *Luces y sombras del flamenco*. Algaida: Sevilla.

———(2004); ‘Copla Flamenca: fuentes cultas y populares’, en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar ‘in memoriam’: Actas del Congreso Internacional ‘Lyra minima oral III’, Sevilla, 26–28 de noviembre de 2001*. Coordinado por Pedro Manuel Piñero Ramírez, pp. 581–588, US: Sevilla.

Caballero, L. (1973); *¿Somos o no somos andaluces?: (de la verdad y la mentira del cante)*. Escuela Gráfica Salesiana: Sevilla.

Caffarena, Á. (1964); *Geografía del cante andaluz*. Librería Anticuaria El Guadalhorce: Málaga.

Calvo González, J. (2000); 'Las carceleras y el krausofolclorismo andaluz (etnología jurídica y filosofía penal)' en *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, n. 34 (ejemplar dedicado a 'Opinión pública y democracia'), pp. 247–278, UGR: Granada.

Cansinos Assens, R. (1985); La copla andaluza. BCA: Granada.

Cappa, G. (19 de octubre de 2011); '«Mis amigos me dicen que no me meta en política»', en *Granada Hoy*, recuperado de https://www.granadahoy.com/ocio/amigos-dicen-metapolitica_0_525547830.html.

Carrillo Alonso, A. (1978); *El cante flamenco como expresión y liberación las coplas gitano–andaluzas: una biografía colectiva*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros: Almería.

——(1981); *La poesía del cante jondo*. Cajal: Almería.

——(1988a); *La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco*. Don Quijote: Granada.

——(1988b); *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*. Editoriales andaluza unidas: Sevilla.

Casares, Julio (1965); 'La frase proverbial y el refrán', en *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, v. 27, n. 95, pp.: 36–49, UPB: Medellín (Colombia).

Castilla Vázquez, C. (2004); 'Manifestaciones del flamenco en la religiosidad popular', en *La Religiosidad popular y Almería: actas de las III Jornadas*. Coord. por Sánchez Ramos, V., pp. 395–415, Instituto de Estudios Almerienses: Almería.

Cenizo, J. (2005); *La madre y la compañera en las coplas flamencas*. Signatura: Sevilla.

Choza, J. (2007); 'Formas primordiales de expresión corporal. La danza como plegaria', en *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, n. 6, pp. 68–77, US: Sevilla.

Cruces, C. (1996); *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz del flamenco: Sevilla.

———(2000); 'El flamenco y la política de patrimonio en Andalucía. Anotaciones a los registros sonoros de la Niña de los Peines', en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 8, n. 30, pp. 130–142, IAPH: Sevilla.

———(2002); *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, transmisión y patrimonio*. Signatura: Sevilla.

———(2003); *Más allá de la música. Antropología y flamenco (II). Identidad, género y trabajo*. Signatura: Sevilla.

Cuéllar, M. (2009); 'Los Morente se hacen más grande', en *Diario El País*, 29 de noviembre de 2009.

Díaz Báñez, J. M. (2013); 'Sobre problemas de matemáticas en el estudio del cante flamenco', en *La Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española*, v.16, n.3, pp. 513–542. RSME: Madrid.

Diels, H. (1912); *Die fragmente der Vorsokratiker* (griechisch und deutsch), 3ª ed., Weidmannsohe: Berlín.

Donnier, P. (1987); *El duende tiene que ser matemático: (reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías),* V. Márquez: Córdoba.

Dumas, T. (2015); 'Fandango and the Rhetoric of Resistance in flamenco', en *Música oral del Sur: revista internacional*, n. 12 (ejemplar dedicado a: 'Españoles, indios, africanos y gitanos. El alcance global del fandango en música, canto y danza'), pp. 527–544, Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada.

Durán Muñoz, G. (1962); *Andalucía y su cante*. Prólogo Conde de Colombí. S.N.: Madrid.

Estébanez Calderón, S. (1985); *Escenas andaluzas*. Edición de Alberto González Troyano. Cátedra: Madrid.

Falla, M. de (1922); *El 'Cante Jondo' (canto primitivo andaluz).* Urania: Granada.

Fernández Marín, L. (2004); *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*. Acordes Concert: S. L. El Escorial (Madrid).

Fernández Moreno; A. (1960); *Teoría del Cante Jondo. Del alma y misterio de Andalucía*. Imp. Pub. F. Ocaña: Granada.

Fernández Rodríguez–Escalona, G. (2008); 'Significado musical y significado lingüístico', en *Anuario musical*, n. 63, pp. 203–230, CSIC: Madrid.

Ferrater Mora, J. (1998); *Diccionario de filosofía*. Ariel: Barcelona.

Feuerbach, L. (1976); *Principios de la filosofía del futuro*. Prólogo y traducción de Subirats Rüggeberg, E. Labor: Barcelona.

Forsey, J. (2007); 'Is a Theory of the Sublime Possible?', en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 4, pp. 381–389. American Society for Aesthetics: Malden (Massachusetts)

Frenk Alatorre, M. (1978); *Estudios sobre lírica antigua*. Ed. Castalia: Valencia.

Fromm, E. (2007); *El miedo a la libertad*. Paidós: Barcelona.

Gadamer, H. G. (1999); *Verdad y método*. v.1. Ed. Sígueme: Salamanca.

García Chicón, A. (1987a); *Valores antropológicos del cante jondo*. Diputación Provincial: Málaga.

——(1987b); 'Otro modo de filosofía: «La expresión flamenca»', en *Diálogo filosófico*, n.7, pp. 75–78, P. Claretianas: Colmenar Viejo (Madrid).

——(1989); 'Apuntes para una antropología andaluza. Presencia del estoicismo (Séneca) en las letras del cante jondo', en *Jábega*, n.63, pp. 55–61, Diputación Provincial: Málaga.

——(1991); *La muerte en la cultura andaluza*. UCA: Cádiz.

García Gómez, G. (1993); *Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural*. Anthropos: Barcelona.

——(2005); 'Música para rezar, música para bailar, música para llorar', en *Música oral del Sur: revista internacional*, n. 6 (ejemplar dedicado a: Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogos 4". Pensar el flamenco desde las Ciencias Sociales), pp. 63–74, Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada.

García Lorca, F. (1977); *Obras Completas*, Tomo I. Aguilar: Madrid.

García Matos, M. (1987); *Sobre el flamenco: estudios y notas*. Cinterco: Madrid.

García–Plata Gómez, M. (2000); 'Le festival flamenco ou la juerga flamenca institutionnalisée', en *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, n. 30–31 (ejemplar dedicado a: 'Fêtes, sociabilités, politique dans l'Espagne contemporaine'), pp. 257–266, Aix–Marseille: Marsella.

García Tejera, M. C. (2006); 'Tipología de la mujer en la copla flamenca', en *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, n. 22 (ejemplar dedicado a: Homenaje al profesor Jorge Paz Pasamar), pp. 93–108, UCA: Cádiz.

Gelardo, J.; y Belade, F. (1985); *Sociedad y cante flamenco: el cante de las minas*. Editora Regional: Murcia.

Gómez García, P. (1991); *Religión popular y mesianismo. Análisis de cultura andaluza*. UGR: Granada.

González Climent, A. (1960); *¡Oído al cante!: (Concurso Nacional de Cante Jondo, Córdoba, 1959)*. Escelicer: Madrid.

——(1964); *Flamencología*. Prólogo de José María Pemán. Escelicer: Madrid.

Grande, F. (1979); *Memoria del flamenco*. Austral: Madrid.

——(1992); 'Aquella noche', en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 508, pp. 93–112, AECID: Madrid

Grosfoguel, R. (2008); 'Hacia un pluri–versalismo transmoderno decolonial', en *Tabula Rasa*, n.9, pp. 199–215, Unicolmayor: Bogotá.

Gutiérrez Carbajo, F. (2007); *La poesía del flamenco*. Almuzara: Córdoba.

Gómez, A. (2001); *De estética flamenca*. Carena: Barcelona.

Habermas, J. (1982); *Conocimiento e interés*. Versión castellana de Manuel Jiménez, José F. Ivars, y Luis Martín Santos, revisada por José Vidal Beneyto, Taurus: Madrid.

——(1992); *Teoría de la acción comunicativa, II. Crítica de la razón funcionalista*, Taurus: Madrid.

Hamvas, B. (2014); *Filosofía del vino*. Traducción de Adan Kovacsics. Acantilado: Barcelona.

Hauser, A. (1974); *Soziologie der Kunst*. Beck Verlag: München.

Hegel, G. W. F. (1989); *Lecciones sobre la estética*. Akal: Madrid.

Heidegger, M. (2002); *El Ser y el Tiempo*. Traduc. José Gaos. RBA: Barcelona.

Hernández–Pacheco Sanz, J. (1995); *La conciencia romántica*. Tecnos: Madrid.

Hesíodo (1978); 'Teogonía', en *Obras y Fragmentos*, pp 69–113. Gredos: Madrid.

Higuera, A. (4 de noviembre de 2014); '«Nunca he sentido el machismo en el mundo del flamenco», Carmen Linares', en *ABC (edición Córdoba)*, recuperado de

https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/20141104/sevp-nunca-sentido-machismo-mundo-20141104.html.

Hilaire, G. (1993); *Iniciación Flamenca*, edición especial de flamenco en France para el XXI Congreso de arte flamenco de París 1993, Tambourinaire: París.

Hippolytus (1986): *Refutatio omnium haeresium*, ed. Miroslav Marcovich. De Gruyter: Berlín.

Hocevar, D. (2003); 'Filosofía, semiótica, y ritmo', en *Dikaiosyne: revista semestral de filosofía práctica*, n. 11, pp. 51–63, ULA: Mérida (Venezuela).

Hortal Barba, A. (1986); *Aproximación al flamenco y su raíz*. Anel: Granada.

Hurtado Torres, A. (2009); *La llave de la música flamenca*. Prólogo de Tomás Marco y Fosforito. Signatura: Sevilla.

Ibn Arabi, M. 'Abenarabi' (1996); *Tratado del amor*. Traducido por Alfonso Colodrón. Edaf: Madrid.

Ibn Hazm, A. 'Abenhazam' (2004); *El collar de la paloma*. Versión e introducción, García Gómez, E. Prólogo, Ortega y Gasset, J. Alianza: Madrid.

Infante, Blas (1980); *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929–1933)*. Conserjería de Cultura Junta de Andalucía: Sevilla.

Irigaray, Luce (2007); *Espéculo de la otra mujer*. Akal: Madrid.

Jaspers, K. (1970); *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. Traducción de José Gaos. FCE: Ciudad de México.

Kant, I. (1998); *Sobre la paz perpetua*. Traducción de J. Abellán. Tecnos: Madrid.

———(2005); *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Losada: Buenos Aires.

——(2011); *Crítica del juicio*. Traducción de M. García Morente. Tecnos: Madrid.

Kierkegaard, S. (1994); *Tratado de la desesperación*. Traducción de Juan Enrique Holstein. Edicomunicación: Barcelona.

Lafuente, R. (2005); *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Signatura: Sevilla.

Larrea, A. (2004); *El flamenco en su raíz*. Signatura: Sevilla.

Lavaur, L. (1999); *Teoría romántica del cante flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Edición y prólogo de Gerhard Steingress. Signatura: Sevilla.

Leblon, A. (1997); 'La estética del flamenco o el encuentro de los contrarios', en VV.AA.; *La estética del cante, baile, toque y de la letra flamenca*. XXIV Congreso de arte flamenco (24º. 1996. Sevilla). [S.l.] [s.n.].

Lizcano, E. (2006); *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Bajo Cero: Madrid.

Lizcano, E., Moreno, M. (1998); 'Tientos para una epistemología flamenca. Metáforas del saber en el cante', en *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n. 32, pp. 75–81, Archipiélago: Barcelona.

Loewe, D. (2017); 'Individualismo', en, *Diccionario de justicia* (capítulo). Editores, Pereda, C., Marcone, J., Muñoz, M. T., y Ortiz, S.. Siglo XXI Editores: Ciudad de México.

Longino (1979); *Sobre lo sublime*. Gredos: Madrid.

López Fernández, R. (1981); *La saeta*. Col. 'Cosas de Sevilla' n. 6, Grupo Andaluz de Ediciones: Sevilla.

Lorenzo Arribas, J. (2011); '¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el flamenco', en *Trans: Revista Transcultural de Música*. n. 15, pp. , SIBE–Sociedad de Etnomusicología: Barcelona.

Lukes, S. (1971); 'The Meanings of «Individualism»', en, *Journal of the History of Ideas*, v. 32, n. 1, pp. 45–66. Penn Press: Philadelphia.

Luna, J. C. de (2007); *De cante grande y cante chico*. Extramuros: Mairena del Aljarafe (Sevilla).

Lyotard, J.F. (1998); *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo.* Traducción de Horacio Pons. Manantial: Buenos Aires.

Machado Ruiz, A. (1993); *Poesías completas*. Espasa Calpe: Madrid.

Machado y Álvarez 'Demófilo', A.; (2005); *Obras Completas*. Edición, introducción y notas de Enrique Baltanás. Biblioteca de Autores Sevillanos. Diputación de Sevilla/ Fundación Machado: Sevilla.

Madridejos, M. (2010); 'El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República', en *Revista de investigación sobre flamenco: La Madrugá*, n. 2, pp. 1–15, UM: Murcia.

Mal Lara, J. De (2013); *Philosophía vulgar.* Cátedra: Madrid.

Manfredi Cano, D. (1963); *Geografía del cante jondo*. Bullón: Madrid.

Manzano, M. (1993); 'Los orígenes musicales del flamenco. Proyecto esquemático para un trabajo de investigación en etnomusicología', en *XXI Congreso de arte flamenco (París, septiembre de 1993).*

Manzano, R. (1955); *Cante jondo: Geschichte und Darsteller (Historia e Intérpretes)*. Barna: Barcelona.

Martín Cabeza, J. D. (2006); *Jondo*. Barataria: Barcelona.

Martín Corrales, E. (2000); 'El flamenco en la Barcelona revolucionaria: julio de 1936 a mayo de 1937', en *Actas del XXVIII Congreso de arte flamenco*, pp.: 83–97. Ayuntamiento de Barcelona: Barcelona.

Martínez de Albéniz, I. (2005); 'Usar la palabra política en vano. Blasfemia, parodia e ironía como reapropiaciones de lo

político', en *Foro interno. Anuario de Teoría Política*, n. 5, pp. 13–36, UCM: Madrid.

Martínez Hernández, J. (1993); 'La cultura de la sangre (apuntes para una poética del cante jondo)', en *Cuadernos Hispanoamericanos*. n. 512, pp. 43–54, AECID: Madrid.

——(2005); *El cante flamenco: la voz honda y libre*. Almuzara: Córdoba.

——(2007); *Poética del cante jondo: (una reflexión estética sobre el flamenco)*. Prólogo de Félix Grande. Nausícaä: Molina de Segura (Murcia).

Marx, K. (1978); 'Thesen über Feuerbach', en *Marx, K., Engels, F. (1978); Werke, band 3. pp. 533–535*, Dietz Verlag: Berlin.

Melgar Reina, L. (1988); *Arte, genio y duende: notas flamencas*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros: Córdoba.

Meneses Copete, Y. A. (2014); 'Oralidad, escritura y producción de conocimiento: comunidades de *pensamiento oral*, el lugar de los etnoeducadores y la etnoeducación', en *Praxis*, n. 10, pp. 119–133, Unimagdalena: Santa Marta (Colombia).

Molina, R., Mairena, A. (1971); *Mundo y formas del cante flamenco*. Lib. Al–Ándalus: Sevilla.

Molina, R. (1985); *Misterios del arte flamenco: ensayo de una interpretación antropológica*. Editoriales Andaluzas Unidas: Sevilla.

Moreno, L. (2008); 'Gerhard Steingress: flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989–2006)', en *TRANS–Revista Transcultural de Música 12 (artículo 27)*. [Consultado 20 de enero de 2018].

Muguerza, J. (1995); 'Primado de la autonomía (¿Quiénes trazan las lindes del «coto vedado»?', en *Aramayo, R. R., Muguerza,*

J., y Valdecantos, A. (1995); El individuo y la historia, pp. 133–154. Paidós: Barcelona.

Navarro, J. L. (2005); *El baile flamenco: una aproximación histórica*. Almuzara: Córdoba.

Neville, E. (2006); *Flamenco y cante jondo*. Rey Lear: Madrid.

Nietzsche, F. (1997a); *El nacimiento de la tragedia*. Alianza: Madrid.

——(1997b); ' del mundo', en *El nacimiento de la tragedia*. pp.: 230–256, Alianza: Madrid.

——(2005); *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Alianza: Madrid.

Núñez de Prado, G. (1987); *Cantaores andaluces*. UCA: Cádiz.

Ortega y Gasset, J. (1964a); 'Teoría de Andalucía y otros ensayos', en *Obras completas,* v. 6, pp. 111–214. Revista de Occidente: Madrid.

——(1964b); 'Estudios sobre el amor', en *Obras completas,* v. 5, , pp. 551–626. Revista de Occidente: Madrid.

——(1966); 'Ni vitalismo ni racionalismo', en *Obras completas,* v. 3, pp. 270–280. Revista de Occidente: Madrid.

——(1970); *Historia como sistema*. El Arquero/ Ediciones de la Revista de Occidente: Madrid.

Ortiz, J.L. (1973); '¿El flamenco, cante del pueblo? Un intento de aproximación al tema'; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 279, pp. 587–595, AECID: Madrid.

——(1985); *Pensamiento político en el cante flamenco*, BCA: Sevilla.

Ortiz–Osés, A. (1989); *Metafísica del Sentido. Una filosofía de la implicación.* UDE: Bilbao.

Parra, A. (2005); 'Flamenco: un dolor lleno de alegría', en *Marinas, J.M. (coord)., Ética del espejo. Investigaciones sobre estilos de vida*, Síntesis: Madrid.

Parra Expósito, J.M. (1999); *El compás flamenco de todos los estilos*. Apóstrofe: Barcelona.

Parra Pujante, A. (2012); 'El flamenco a través de las teorías de la comunicación', en *Revista de Investigación sobre Flamenco 'La Madrugá'*, [S.l.], n. 7, pp. 45–54, UM: Murcia.

Pelinski, R. (1998); 'Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música', en *Baltanás, E. y Steingress, G.; Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco. Actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva (Sevilla, junio de 1995 y 1997)*. US/ F. El Monte/ F. Machado: Sevilla.

Perujo Serrano, F. (2006); *El flamenco: un modelo de comunicación existencial*. Diputación Provincial: Málaga.

———(2015); 'Flamenco y Marca España', en *Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre el flamenco, José Cenizo, J. y Gallardo–Saborido, E.J. (coords.)*, pp. 46–78, Ed. Libros con Duende: Sevilla.

Peñalver, P. (1981); 'La filosofía y el pensamiento en Andalucía', en *Revista de Estudios Regionales*. Extraordinario, v. 3, pp. 117–135, UMA: Málaga.

Pinilla, J. (2011); *Las voces que no callaron. Flamenco y Revolución*. Atrapasueños Editorial: Sevilla.

Platón (1981); *Diálogos I: Apología; Critón; Eutifrón; Lisis; Cármides; Hipias Menor; Hipias Mayor; Laques; Protágoras*. Traducciones, introducciones y notas por: J. Calonge, E. Lledó y C. García Gual. Gredos: Madrid.

Porras, R. (1980); 'Donde Dios era undebé'. En, *Candil. Revista de flamenco*, n.8. Peña Flamenca de Jaén: Jaén.

Puleo, A. H. (1992); *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea.* Cátedra: Madrid.

Quiñones, F. (1982); *El flamenco, vida y muerte*. Laia: Barcelona.

Radnitzky, G. (1973); 'Hacia una teoría de la investigación que no es ni reconstrucción lógica ni psicología o sociología de la ciencia', en *Teorema: Revista internacional de filosofía*, v. 3, n. 2–3, pp. 197–264, UV: Valencia.

Restrepo, G. (1997); 'Saber a través del duende de un saber subyugado a un saber subyugante', en *Revista Colombiana de Psicología*, n. 5–6 (ejemplar dedicado a: Símbolo, pensamiento y lenguaje), pp. 166–173. UNAL: Bogotá (Colombia).

Ríos Martín, J.C., Ros Piqueras, D. (2009); *La identidad andaluza en el flamenco*. Atrapasueños: Sevilla.

Ríos Ruiz, M. (1972); *Introducción al cante flamenco: aproximaciones a la historia y a las formas de un arte gitano–andaluz*. Istmo: Madrid.

———(2002); *El gran libro del flamenco*. v. 1 y 2. Calambur: Madrid.

Rodríguez Becerra, S. (1993); 'Superstición', en *Aguirre Baztán, A. (ed.), Diccionario temático de antropología*, pp. 587–590, Boixareu Universitaria: Barcelona.

———(2000); *Religión y fiesta: antropología de las creencias y rituales en Andalucía*. Signatura: Sevilla.

Rodríguez Cabezas, Á. (1998); *La salud en las coplas flamencas*. Introducción de Alfredo Arrebola. A.R. Cabezas: Málaga.

Rodríguez Cosano, R. (1990); *Enigmas del cante flamenco*. R. R. Cosano: Sevilla.

Rodríguez Marín, F. (1975); *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*. Gráficas Bachende: Madrid.

Ropero Núñez, M. (1978); *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. US: Sevilla.

——(1984); *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Alfar: Sevilla.

Rosales, L. (1987); *Esa angustia llamada Andalucía*. Cinterco: Madrid.

Rossy, H. (1998); *Teoría del cante jondo*. Credsa: Barcelona.

Róterdam, E. de (2000); 'Prolegómena' [o 'Teoría del adagio'], en *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio.* Edición, traducción y presentación de Puig de Bellacasa, R., pp. 59–95, Pre–Textos: Valencia.

Rozalén Medina, J.L. (1991); *Los fundamentos filosóficos de la Institución Libre de Enseñanza: el armonismo integrador de Giner y Cossío*. v. 1 y 2. UCM: Madrid.

Santos–Herceg, J. (2014); 'Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica', en *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, n. 38, pp. 173–196, ULAGOS: Osorno (Chile).

Sartre, J. P. (1943); *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard: París.

Schiller, F. (1992); *Lo sublime (De lo sublime y sobre lo sublime)*. Estudio de Pedro Aullón, traducción de José Luis del Barco. Ágora: Málaga.

Schopenhauer, A. (2009); *El mundo como voluntad y representación*. Introducción, traducción y notas, Pilar López de Santa María, v. 1, Trotta: Madrid.

Schuchardt, H. E. M. (1990); *Los cantes flamencos (Die Cantes flamencos, 1881).* Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress [et al.]. Fundación Machado: Sevilla.

Scolari, C. (2009); 'Desfasados. Las formas de conocimiento que estamos perdiendo, recuperando y ganando'. En, *Versión*, n. 22, pp 163–185, UAM: Ciudad de México.

Séneca, L. A. (1961); 'De los Beneficios', en *Obras Completas*. Discurso previo, traducción, argumentos y notas de Lorenzo Riber. Aguilar: Madrid.

———(1979); *Natvrales Qvaestiones*. Texto revisado y traducido por Carmen Codoñer. CSIC: Madrid.

———(2003); *Consolaciones; Diálogos; Apocolocintosis; Epístolas morales a Lucilio*. Estudio introductorio por Juan Manuel Díaz Torres; traducción y notas, Juan Mariné Isidro e Ismael Roca Meliá. Gredos: Madrid.

Steingress, G. (1996); 'Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Unos apuntes sobre el origen post–romántico del género gitano–andaluz', en *Cruces, C. (Ed.) (1996); El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, pp. 83–110. Centro Andaluz de Flamenco: Sevilla.

———(1998); 'El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de la identidad nacional andaluza', en *Steingress, G., Baltanás, E. (1998); Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Actas del I y II Seminario Teórico sobre Arte e Identidad Colectiva, F. Machado/ F. El Monte/ US: Sevilla.

———(2005); *Sociología del cante flamenco*. Signatura: Sevilla.

———(2006); 'El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco–oriental', en *Trans: Revista Transcultural de Música*, n. 10, art. 16 (Consultado 20 de septiembre de 2017).

Tarby, J. P. (1991); *Eros flamenco: el deseo y su discurso en la poesía flamenca*. Prólogo de José Luis Buendía López. UCA: Cádiz.

Tatarkiewicz, W. (2000); *Historia de la estética. I. La Estética Antigua*. Akal: Madrid.

——(2001); *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Tecnos: Madrid.

Todolí, J. (1966); 'La moral en Séneca', en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, n. 16, pp. 191–206, UV: Valencia.

Urbano, M. (1980); *Pueblo y política en el Cante Jondo*. Ayunt. de Sevilla: Sevilla.

Uscatescu Barrón, J. (1995); 'Investigación sobre la cotidianidad como comienzo de la filosofía', en *Revista de filosofía*, n. 13, pp. 25–48. UCM: Madrid.

Vega de Triana, R. (1994); *Antonio Triana and the Spanish Dance: A Personal Recollection*. Routledge: Oxford.

Velázquez, J. M. (1989); 'Fosforito: el "cantaor" de fondo', en *El País, 23 de julio de 1989*, pp. 20–28; en *Washabaugh, W. (2005); Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, p. 129. Paidós: Barcelona.

Vélez, J. (1976); *Flamenco: una aproximación crítica. Introducción a las raíces y formas del flamenco, con las letras de los cantes de Pepe Taranto Morón y Laura Díaz*. Akal: Madrid.

Vergillos, J. (2002); *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*. Signatura: Sevilla.

Vich, V., Zavala, V. (2004); *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Grupo Editorial Norma: Bogotá (Colombia).

VV.AA. (1997); *La estética del cante, baile, toque y de la letra flamenca*. XXIV Congreso de arte flamenco (24º. 1996. Sevilla). [S.l.] [s.n.].

Washabaugh, W. (2005); *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Paidós: Barcelona.

Wilkinson, Robert (2004). 'El Concepto de lo profundo en Oriente y Occidente', en *Contrastes. Suplemento*, n. 9 (ejemplar

dedicado a: 'Estéticas: Occidente y otras culturas'), pp. 201–214, UMA: Málaga.

Wittgenstein, L. (2009); *Tractatus logico–philosophicus*. Estudio introductorio por Isidoro Reguera. Gredos: Madrid.

Zambrano, M. (1986); *De la Aurora*. Turner: Madrid.

———(1987); 'A modo de autobiografía', en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, n. 70–71, pp. 69–70, Anthropos: Barcelona.

———(1989); *Notas de un método*. Mondadori: Madrid.

———(2000); *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza: Madrid.

———(2003); *La razón en la sombra. Antología crítica*. Edición de Jesús Moreno Sanz. Siruela: Madrid.

———(2010); *El pensamiento vivo de Séneca*. Cátedra: Madrid.

———(2012); *El Hombre y lo Divino*. FCE: Ciudad de México.

Zambrano, M.; Ortega y Gasset, J. (1984); *Andalucía sueño y realidad*. Biblioteca de la Cultura Andaluza: Motril (Granada).

